LUKÁCS GYÖRGY

MAGYAR IRODALOM – MAGYAR KULTÚRA

LUKÁCS GYÖRGY

VÁLOGATOTT MŰVEI III.

SZERKESZTETTE ÉS VÁLOGATTA:
FEHÉR FERENC
KENYERES ZOLTÁN

GONDOLAT KIADÓ

LUKÁCS GYÖRGY

MAGYAR IRODALOM– MAGYAR KULTÚRA

VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK

BUDAPEST, 1970

© LUKÁCS GYÖRGY, 1970

Előszó

Közel hetvenéves irodalmi tevékenység után most teszem közzé először és együtt azokat a magyar irodalmi tanulmányaimat, amelyeket fejlődésem szempontjából jellemzőknek tartok. Már ezzel is ki van mondva e kötet felépítésének szubjektív jellege. Világirodalmi tanulmányaimat azzal a törekvéssel állítottam össze, hogy kifejezésre juttassam a világirodalomról szóló elképzeléseimnek legalább egy részét, azt, amelyben, véleményem szerint, sikerült valamely áramlat vagy jelenség igazán döntő, objektív lényegét méltó módon megközelíteni. E kötet (és a benne foglalt egyes tanulmányok túlnyomó része) nem léphet fel azzal az igénnyel, hogy összeállításuk a magyar irodalmi fejlődés fő irányzatait megfelelő tudományos megalapozottsággal kifejezésre juttassa. Ellenkezőleg. A kötet kronológiai összeállításának életalapja szubjektív: képet igyekszik adni arról, hogyan küszködtem kamaszkorom óta nagyrészt irodalmi cikkek formájában hivatalos magyar környezetemmel, hogyan váltam szellemileg az idegenség érzésétől áthatott tiltakozóból olyan ellenzékivé, aki a magyar fejlődés valódi és mély irányzatainak felismerése segítségével rendszeres ideológiai harcot folytat a magyar nép fejlődési akadályainak lerombolásáért. Csak amennyiben az olvasót sikerül arról meggyőznöm, hogy ennek az egyéni fejlődésnek van valami — a puszta életrajzi elemen túlmenő — objektív tartalma, akkor jogosult e kötet összeállítása és kiadása.

A dolog természetéből következik, hogy indulásomnak még nem lehet semmiféle irodalmi súlya. Közismert tény, hogy kapitalista, „lipótvárosi" családból származom. Anélkül, hogy életrajzi adatokkal terhelném az olvasót, csak röviden jelzem, hogy az akkori „lipótvárosi" életvitel módjával gyermekkorom óta mélyen elégedetlen voltam. S mivel apám gazdasági működésével kapcsolatban állandó érintkezésben álltunk a városi patriciátus és hivatalnok-dzsentri képviselőivel, ez elutasító magatartás magá-

tól kiterjedt rájuk is. Így nagyon korán heves ellenzéki érzelmek uralkodtak bennem a hivatalos Magyarország egészével szemben. Akkori éretlen színvonalamnak megfelelően ez az ellenzékiség egyaránt kiterjedt az élet minden területére, a politikától egészen az irodalomig, és nyilván valamiféle „zöld" szocializmus formájában kapott hangot bennem. Mivel erről semmiféle írásbeli dokumentum nem maradt rám, természetesen kétség él bennem, nem stilizálom-e visszafelé ezt a fejlődési irányzatomat. Benedek Marcell, akivel körülbelül tizenöt éves koromban barátkoztam össze, naplójában feljegyezte találkozásunk nyomán szerzett benyomásait és ha a meglepetés hatása alatt talán túlbecsüli is akkori álláspontom megalapozottságát, nyilván mégis érinti a lényegét: a fennálló magyar rendszer szenvedélyes elutasítását.

Mindegy, hogy utólag mennyire tekintem gyerekesen naivnak, hogy ezt az ellenérzést kritika nélkül általánosítottam, kiterjesztettem az egész magyar életre, történelemre, irodalomra egyaránt (az egyetlen Petőfi kivételével), bizonyos, hogy ez a felfogás uralta akkori gondolatvilágomat. A komoly ellenerő, a számomra akkor lehetséges szilárd talaj, ahol lábamat megvethettem, kizárólag az akkori modern külföldi irodalom volt, mellyel körülbelül tizennégy-tizenöt éves koromban ismerkedtem meg. Elsősorban a skandináv irodalom (főleg Ibsen), a német fejlődés (Hebbeltől és Kellertől kezdve Hauptmannig), a francia (Flaubert, Baudelaire, Verlaine), az angol líra (elsősorban Swinburne, majd Shelley és Keats) hatott rám; később nagy fontosságúvá vált az orosz irodalom. Ezekből állítottam össze azt az erőkomplexumot, mely hivatva lett volna az engem környező lipótvárosi zsidó és dzsentri (dzsentroid) világot szellemileg széttörni. Mivel az akkori Lipótvárosban az Evangélikus Gimnáziumot tekintették igazán előkelőnek, szüleim ide járattak. Itt nem beszélek arról, milyen rossz volt ez az iskola a lényeges tanítás szempontjából. Csak két mozzanatot emelek ki. Az egyik, hogy az ott tanuló dzsentri-dzsentroid réteg milyen vezető szerepet játszott a régi Magyarország védelmében és restaurációs kísérleteiben. (Osztálytársam volt Bethlen belügyminisztere, Rakovszky Iván, és mások, akik közül nem egy politikailag vagy katonailag vezető helyen állt az ellenforradalom ranglistáján.) A másik az, hogy a magyar irodalmi konzervativizmus vezető alakjai közül többen tanítottak engem ebben a középiskolában (Lehr Albert, később Tolnai Vilmos). A körülmények ilyen, nem is nagyon véletlenszerű összejátszása hozta létre bennem, hogy szellemi felszabadulási kísérleteim a hivatalos Magyarország szellemi rabságából a nemzetközi modernség dicsőítésének hang-

súlyát kapták a korlátoltan konzervatívnak értékelt magyarsággal szemben, amelyet ily körülmények között messzemenően azonosítottam az egész akkori, hivatalos világgal. Ez az ellenzékiség első kifejezést már az iskolai dolgozataimban nyert, amelyek heves tanári felháborodást váltottak ki. Szerves folytatásuk volt első kritikusi működésem a *Magyar Szalon* című folyóiratban. Hogy e kritikák stílusa Alfred Kerr impresszionizmusának egyszerű utánzása volt, ebből a beállítottságból adódott. Utólag valószínűnek tartom, hogy az akadémikus objektivizmussal szemben álló, tiszta szubjektivizmust hirdető stílus felelt meg legjobban az irodalmi hagyományok ellen táplált akkori gyűlöletemnek. Természetes, hogy ezeknek a „zsengéknek" nincs irodalmi értékük. Csupán első irodalmi elindulásomnak általános hangulatát jellemzem, ha Bródy Sándor *Király-idillek* című, akkor megbukott és sokat szidott egyfelvonásos ciklusáról szóló írásommal vezetem be ezt a kötetet: a hivatalos magyar történelemfelfogás kihívása váltotta ki elsősorban lelkes kiállásomat.

E naiv indulás túlhaladása nem közvetlenül irodalmi formák közt, nem irodalmi aktivitás alakjában játszódott le. Ellenkezőleg. A korai kezdetet több évi írásszünet követte: a tanulás ideje. Itt elsősorban a Thália körüli szerepemre gondolok. Itt tanultam meg a gyakorlatban, hogy mi a dráma és mit jelent számára a színpad; itt szűnt meg végérvényesen az a kezdeti tévhitem, hogy az irodalomban való részvétel számomra irodalmi alkotómunkát jelenthetne. Viszont itt állott először előttem egy olyan alkotó, akire az életben is, a művészetben is mint példaképre tekinthettem fel: Pethes Imre, akit mi, „tháliások" csak „fejedelemnek" neveztünk. Még középiskolás koromban eleven ellenerőt jelentett számomra Benedek Elek erkölcsi magatartása a Lipótváros sikerbálványozásával szemben. De mivel ez a példakép elvontan erkölcsi maradt, mivel Benedek Elek írói munkássága soha nem jelentett számomra semmit, a példakép megrekedt ebben az elvontságban. A „fejedelem" művészi minta is volt. A senkihez nem mérhető Duse mellett ő és a német Oskar Sauer példázták számomra a megalkuvás nélküli becsületes színpadi ábrázolást, mely a saját igaz és őszinte emberi lényegéből jut el a költői alakok sokoldalú, igaz és mély megelevenítéséhez.

De bármennyit jelentett is számomra a Tháliában való aktív részvétel, egész fejlődésem szempontjából mégiscsak beindító epizód volt. Ebben az időben tanultam meg persze azt a fontos negatívumot, hogy az irodalomban csak mint teoretikus és nem mint alkotó vehetek részt. De ez okulás gyakorlati következményei eltávolítottak magától a színpadi

munkától is, megindult bennem az irodalmi formák lényegének elméleti és történelmi felkutatására való készülődés, az irányvétel a tudományos és filozófiai munka felé. Ezzel ismét élesedett bennem a külföldi (főleg német) befolyások magyar élettel szembeni ellentétének jelentősége. Hogy az akkori viszonyok közt kiindulási pontom csak Kant lehetett, abban aligha van meglepő. Abban sem, hogy amikor a filozófiai általánosítások távlatait, alapjait és alkalmazásuk módját kerestem, a német Simmelben találtam meg az elméleti útmutatást, nem utolsó sorban azért, mert ezzel — bármennyire eltorzult módon — mégis bizonyos tekintetben Marxhoz is közeledtem. Irodalomtörténeti érdeklődésem pedig a jelen „híresség eitől" visszavitt a század közepének tudósaihoz, akiknél a társadalmi-történeti megértésnek a jelenben találhatónál magasabb rendű módszereivel találkoztam. A magyar irodalomelméletet és történetet (Beöthytől—Alexanderig) mélyen megvetettem. Ezzel az elméleti egyirányúsággal szemben azonban csakhamar fontos ellenerők léptek be életembe. 1906-ban jelent meg Ady verskötete, az *Új versek*, 1908-ban találkoztam a *Holnap* hasábjain Balázs Béla verseivel és rövid idő alatt személyes barátság és szoros irodalmi szövetség fűzött össze bennünket.

Ady verseivel való találkozásom, mint ma mondani szokták, sokk volt. Persze olyan, amelynek hatásait csak évek múltán kezdtem megérteni és komolyan feldolgozni. 1910-ben tettem első kísérletem ez élmény jelentőségének gondolati feltárására, de tulajdonképpen csak jóval érettebb koromban tudtam igazán felfogni Ady verseivel való találkozásom döntő jelentőségét világnézetem kialakulására. Bár így az időbeni sorrend ellen vétek, mégis úgy látom, itt a helye e hatás leírásának. Röviden összefoglalva arról van szó, hogy a német filozófia, nemcsak Kant és velem kortárs követői, hanem Hegel is, akinek csak évek múltán kerültem hatása alá, világnézeti felforgatónak látszó hatásuk ellenére a társadalom és a történelem nagy fejlődési kérdéseiben mégis konzervatívak maradtak; a valósággal való kibékülés (Versöhnung mit der Wirklichkeit) egyik alaptétele Hegel filozófiájának. Most már Ady döntő hatása rám éppen abban érte el csúcspontját, hogy ő soha, egy pillanatra sem békült ki a magyar valósággal és rajta keresztül az egész akkor létezővel sem. A vágy egy ilyen világnézet után már kamasz koromban élt bennem, anélkül, hogy képes lettem volna ezeket az érzéseimet bármiképpen is fogalmilag általánosítani. Hogy ez mennyire világosan jut kifejezésre Marxnál, azt igen hosszú ideig többszöri olvasás ellenére sem értettem meg igazán és így nem voltam képes felhasználni a kanti és hegeli filozófia alapvető bírálatára. De amit itt nem fogtam fel, az Ady költői magatartásában szíven

ütött. Amióta Adyval megismerkedtem, ez a kibékíthetetlenség, mint kiküszöbölhetetlen kíséret jelen volt minden gondolatomban, bár hosszú ideig képtelen voltam mindezt jelentőségéhez mérten tudatosítani. Éppen ezért legyen szabad e szellemi tényállás megvilágítására Adynak néhány jóval későbbi sorát idézni. *Hunn, új legenda* című versében így írja le ezt a magatartást az élethez, a történelemhez, a tegnapihoz, a maihoz és a holnapihoz egyaránt: „Vagyok ... |:Protestáló hit s küldetéses vétó:| Eb ura fakó, Ugocsa non coronat." Különös, hogy ennek a világérzésnek — az általam akkor elért színvonalon még nem nevezhető világfelfogásnak, sőt gondolatnak is bajosan — széles és mély átalakító hatása volt egész gondolatvilágomra. Innen van, hogy a nagy orosz írókat, elsősorban Dosztojevszkijt és Tolsztojt mint döntő forradalmi tényezőket építettem be a világképembe, mely bár lassan, de mindinkább arra tolódott el, hogy az ember belső átalakítása áll a kifejezetten társadalmi átalakulás gyújtópontjában, hogy az etika módszertanilag fölébe kerekedik a történelemfilozófiának. Ez vált ennek a világérzésnek eszmei alapjává, s végső fokon az Ady-élményből nőtt ki. Ez persze nem jelentette az objektív társadalmi-történelmi megalapozás teljes mellőzését. Ellenkezőleg, éppen ezen a fejlődési fokon válik számomra a francia szindikalizmus fontos hatóerővé. Soha nem voltam képes az akkori szociáldemokrata elmélettel, főleg Kautskyval, megbarátkozni. Az, hogy Szabó Ervin révén megismerkedtem Sorellel, segített hozzá, hogy a kombinált Hegel—Ady—Dosztojevszkij-hatás valami világnézetfélébe állhatott össze bennem, amelyet akkor forradalminak éreztem, amely szembeállított a *Nyugat*tal, izolált a *Huszadik Század*on belül és különleges, „outsider" helyet juttatott nekem későbbi német barátaim körében is.

Ez a forradalom nélküli forradalmi felfogás (itt is érezhető Ady hatása) olt a világnézeti alapja barátságomnak Balázs Bélával. Őnála nem kevésbé fordulópontot jelentett az Adyval való találkozás. És mivel fiatal költőről volt szó, az szenvedélyesebben, életbevágóbban nyilvánult meg, mint nálam:

Negyven nap és negyven éjjel voltam
Miattad hitvány, nyomorék és gyáva
És mondtam, hogy az életem hiába:
Csak te vagy a költő

— írja találkozásuk után, és saját költő létének jogosságát ebben a versben így indokolja: „S értem sötétet, melyben nem világítsz." Ez a „sö-

tét", ha általános világnézeti formában fejezzük ki, nagyon sok párhuzamosságot mutat azzal a fejlődésemmel, amelyet fent vázoltam. A kezdetben alig észlelhető eltérés csak abban nyilvánult meg, hogy Balázs az ember belső átalakulásának központi jelentőségét kizárólagosabban, egyoldalúbban juttatta kifejezésre, mint én. Ezt az eltérést akkor egyikünk sem érezte ellentétnek; jellemző például, hogy az *Esztétikai kultúra* című tanulmányomhoz a mottót Balázs Bélától vettem, mégpedig éppen olyan verséből, ahol alapérzését teljes radikalizmussal fejezte ki:

Az világ kinn haddal tele
De nem abba halunk bele.

Világnézetünk alapvető szétválása csak az első világháborúban kezdett előtérbe kerülni, anélkül, hogy azt akkor bármelyikünk még csakugyan az utak elválásának érezte volna: Balázs Béla háborús könyve, *Lélek a háborúban*, abban, ahogy a kettőnknél hasonló erkölcsi magatartást függetlenítette minden társadalmi alaptól, lényegében már éles ellentétben állt azzal, ahogy én az imperialista háborút az első pillanattól fogva ridegen elutasítottam, ahogy innen kiindulva Fichte szavaival egész korszakunkat mint a „tökéletes bűnösség korszakát" (Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit) jellemeztem a *Theorie des Romans* című, a háború első éveiben megjelent kis könyvemben. Ez a magánvaló eltérés csak az emigrációban, a Tanácsköztársaság bukása után vált tudatos, következményekkel járó, magáért való ellentétté.

Mindezzel hosszú idő fejlődését előlegeztem. De mivel ezek a tendenciák uralkodtak mindkettőnk világnézetében — bár természetesen hol lassabb, hol gyorsabb fejlődési folyamatban —, talán könnyebben érthetővé válik ez a fejlődés (és a későbbi szétválás), ha annak uralkodó elveit már a kezdeti időket illetőleg is maga előtt látja az olvasó, amikor ezek még csak kibontakozóban voltak. Hogy a történelmi sorrendhez visszatérjünk, gondolatvilágom belső ellentmondásossága munkám módszerében abban kapott akkor kifejezést, hogy két egészen különböző írói viszony alakult ki bennem a valósággal szemben. Egyrészt kísérleteket tettem a társadalmi fejlődés fő vonalainak tudományos felkutatása és meghatározása segítségével az irodalmi jelenségek lényegének megragadására. Másrészt ugyanakkor megpróbálkoztam az itt felmerült filozófiai problémák gondolati és irodalmi megközelítésével. Kétségkívül: akkor

csak egyes kipillantásaim lehettek a filozófia felé. Távol álltam még attól, hogy az így megragadott egyes komplexumokat bármiképpen is rendszerezni tudtam volna. A kivezető utat akkor az esszéforma, a „kísérlet" megújításában láttam. Ezt a korhangulatok hatása alatt úgy fejeztem ki, hogy a „kísérlet" a művészi ábrázolás egy felette sajátos, egyedülálló műfaja. Ez a felfogás persze teljesen tarthatatlan, akkor azonban még igazabb általánosításra képtelen voltam, noha a német esszégyűjteményem előszavában már egy helyen felcsillant az a meglátás is, melyet akkor még nem voltam képes végigvinni, nevezetesen az, hogy itt a filozófiai rendszerezés végső következményeinek izolált eszmei előlegezéséről és sajátos formákban való gondolati rögzítéséről van szó.

Ez a két ellentmondásos tendencia jellemzi akkori irodalmi kérdésfeltevéseimet. Az első kifejezésre jutott *A modern dráma történetéb*en, az irodalomtörténet elméletéről írt dolgozatomban, a második a *Lélek és a formák* című kötetemben, valamint egyes „kísérletekben". Mind a két kifejezési mód az akkori magyar viszonyok közt csak azt eredményezte, hogy izolált jelenség maradtam mind a *Nyugat*, mind a *Huszadik Század* körében. Hiába vetett fel drámatörténetem számos társadalmi kérdést, a magyar szociológusok pozitivista beállítottsága mellett azok nem keltettek érdeklődést; meg kell mondanom, még Szabó Ervinben sem, akit akkor is már mint az egész kör legnagyobbszabású tudományos és emberi jelenségét, rendkívül tiszteltem. Feleky Géza volt az egyetlen, aki a drámakönyv „sehova-tartozására" a magyar szellemi életben felfigyelt, amennyiben e könyvet egyaránt „kényelmetlennek" minősítette mind a haladó, mind a maradi magyar irányzatok nézőpontjából. Viszonyomat a „Társadalomtudományi Társaság"-hoz így lehetne a legrövidebben összefoglalni: amikor az az akkori Magyarországot bírálta, nem egyszer egyetértettem számos szempontjával; mindenesetre: sohasem tettem a legkisebb elméleti engedményt ellenfeleinek. De sohasem volt az az érzésem, hogy a társaság törekvései végső soron egybeesnek a sajátjaimmal; a legjobb esetben tűrt vendégnek éreztem magamat köztük. Ugyanígy jártam a *Lélek és a formák*kal, a *Nyugat* körében. Babits Mihály kritikája teljes értetlenséget sugároz; Osvát szemében pedig egész idő alatt egyszerűen „rossz író" voltam. Paradox módon Ignotus volt az egyetlen, aki — a „Kísérletek" filozófiai szubjektivizmusát impresszionisztikusan félreértve — már a *Szerdá*ban is közölt és a *Nyugat*on belül mindig támogatta Osvát ellenében cikkeim megjelenését. Ez kétségkívül örvendetes volt számomra, de nem teremthetett közösséget, még szellemi közelséget sem

közöttünk. Támogatása csak az Ady-cikknél nem vált be; Osvát kérlelhetetlen elutasítása után kénytelen voltam a *Huszadik Század*ban közölni. Nem kétséges, hogy ezek az ellentétek végső fokon módszertaniak és világnézetiek voltak. Tisztán irodalmi vonalon én akkor éppen úgy kiálltam Babits és Kosztolányi versei, Móricz és Kaffka prózája mellett, mint bármely kritikus a *Nyugat* köréből. Ady-cikkem visszautasítását pedig kizárólag lelkesedésem indokolása — mind annak politikai alapja, mind Ady egyedülálló jelentőségének, annak felismerése, hogy nem: „primus inter pares" — idézte elő Osvátnál. Ily módon, bár cikkeim gyakran megjelentek a *Nyugat*ban, sose éreztem magamat — Adytól eltekintve — mélyebben szolidárisnak e mozgalommal sem. Végső világnézeti oka ennek az idegenségnek valószínűleg az volt, hogy azt a művelt magyar konzervativizmust, melynek a *Nyugat*ban nagyon tisztelt Ambrus Zoltán volt első jelentékeny képviselője (lelkesedés az utolsó párizsi divatokért, visszautasítás a kor mély problémáit felvető írók ellenében) mindig hevesen elutasítottam. Osvát maga is ezt az álláspontot képviselte: gondoljunk teljesen negatív állásfoglalására Ibsennel szemben és ugyanakkor arra, milyen megértően tárgyalta Herczeg Ferencet, sőt nálánál jóval rosszabb magyar kortársait. Irodalompolitikailag ennek következményeit éppen Ignotus vonta le, aki a *Nyugat*nak helyet akart biztosítani a hivatalos magyar irodalom *mellett*. Ez ellentétek következtében a *Nyugat*ban még sokkal inkább tűrt vendég voltam, mint a *Huszadik Század*ban. Éppen mivel itt elsősorban világnézeti kérdésekről volt szó, Balázs Béláért való kiállásom csak fokozta ezt az elszigeteltséget. Ma — azt hiszem — egyre többen kezdik belátni, hogy Balázs akkori költészetéért vívott harcom nem volt egyszerű tévedés. A magyar irodalmi átalakulás forradalom előtti szakaszában Balázs Béla költői súlya és jelentősége jóval nagyobb, mint ahogy azt kortársai akkor és később elismerték. Későbbi fejlődésének értékelése nem ide tartozik.

Ha most ez előszó önéletrajzi szempontjaihoz visszatérek, csak azt kell megállapítanom, hogy — ellentétben a Thália idejével, ahol bármily szerény méretekben, de mégis egy eleven mozgalom résztvevője lehettem — sem a *Nyugat*, sem a *Huszadik Század* nem nyújthatta nekem ennek magasabb szinvonalú folytatását. Fülep Lajossal együtt megpróbáltunk egy filozófiai folyóiratot *(Szellem)* kiadni, de két szám után teljes érdeklődéshiány miatt be kellett szüntetni megjelenését. Amikor ilyen körülmények között az Ernst Blochhal való találkozás döntő lendületet adott filozófiai fejlődésemnek, nem csoda, hogy ez rögtön visszahatott

magyarországi létezésemre is. Mint mondottam: kritikusnak indultam, de csakhamar beláttam, hogy tudományos (társadalmi-történelmi) és filozófiai megalapozás nélkül nem jöhet létre valóban hiteles kritika sem. A problémának ebből eredő ellentmondásos szétágazását az előbb jeleztem. Ez ellentmondás hátterében az is lappangott, hogy a jelenben szerzett tapasztalataim alapján egyáltalában nem hittem abban, hogy ma egyáltalában lehetséges filozófia olyan értelemben, amilyen az régen volt, ahogy utoljára Hegelben öltött testet. (Ezzel a mércével mérve még azokat a kortársaimat, akiket különben tiszteltem, akiktől sokat tanultam — elég, ha Diltheyre és Simmelre utalok — sem tekintettem valódi filozófusoknak.) Röviden összefoglalva: Blochhal való találkozásom (1910) meghozta azt az élményt, hogy ma mégis lehetséges klasszikus értelemben vett filozófia. Ez élmény hatása alatt 1911—12 telét Firenzében töltöttem, hogy semmitől se zavarva átgondolhassam esztétikámat, mint filozófiám első részét. 1912 tavaszán Firenzébe jött Bloch és rábeszélt, hogy menjünk el együtt Heidelbergbe, ahol a környezet munkánk szempontjából előnyös. Az előbb kifejtettek alapján világos, hogy nem volt olyan motívum, amely visszatartott volna attól, hogy hosszabb időre Heidelbergbe költözzem, sőt esetleg ott is telepedjek le. A német hétköznapoknál ugyan mindig jobban szerettem az olaszországiakat, de a megértésre találás reménye mindennél erősebben működött. Így mentem el Heidelbergbe, nem tudva, meddig lesz szándékomban ott élni.

Nevetséges volna tagadni: egyeseknél nagyobb megértésre találtam, mint bármikor eddigi életemben. Persze csakhamar látnom kellett, hogy Max Weber is, Lask is kivételes jelenségek voltak az akkori szellemi Németországban, hogy a német tudomány és filozófia legjobb átlaga nézőpontjából nem voltam sokkal kevésbé különc outsider, mint Jászi Oszkár vagy Osvát Ernő szemében. Mindazonáltal helytelen volna tagadnom, hogy milyen jól esett nekem ez a kivételszerű, ez a nem tipikus megértés. Így a világháború előtt játszottam azzal a gondolattal, hogy végleg kint telepszem le. A háború kitörése, a német szellemi élet reagálása rá, megrendítette ennek az elképzelésnek objektív alapjait. Nem voltam szocialista és így csak messze távolról, kívülről bámulhattam Liebknechtet, vethettem meg — minden országban — a háború lelkes híveit. A *Theorie des Romans* új kiadásának előszavában így írom le hangulatomat a háború kitörése után: „a középhatalmak előreláthatólag megverik Oroszországot; ez a cárizmus bukásához vezethet: rendben van. Annak is van bizonyos valószínűsége, hogy a Nyugat győz Németország ellen; ha ennek

a Hohenzollernek és Habsburgok eltávolítása a következménye, azzal is egyetértek. De akkor felmerül a kérdés: ki szabadít fel minket a nyugati civilizáció igájából?" Magára hagyatottságot jelentett ez akkor itthon is, Heidelbergben is. A háború vége felé összegyűlt ugyan Budapesten Balázs Béla és körülöttem egy csoport, amelyből csakhamar a „Szellemi Tudományok Szabadiskolája" fejlődött ki. Megalakulásában addigi tevékenységem kétségkívül bizonyos szerepet játszott. Jelentőségét főleg egyes tagjainak (Mannheim Károly, Hauser Arnold, Antal Frigyes, Tolnai Károly) későbbi külföldi szereplése révén nyert; hazai befolyását ezért ma sokan túlbecsülik. Az én számomra, mivel lényegében elmúlt gondolatvilágomhoz és működésemhez kapcsolódott, nem jelentett igazán lényegeset. Az akkor kialakulóban lévő új kérdések számára, arra, hogy hová megyünk?, hol a kivezető út? — itt már nem találhattam válaszra.

Az orosz forradalom és annak beinduló hazai visszhangja sejtette először a válasz körvonalait. Ha e válaszút itthon tárult elém, az még nem volt világnézetileg tudatos hazatérés, nem szükségszerű okozati következménye addigi fejlődésemnek. Tárgyilagosan, szellemileg tekintve: véletlen. (Hogy tisztán emberi fejlődésem szempontjából nem az volt, hanem segítség, igaz utat mutató sors, az mint élettény, kívül esik ezeken a fejtegetéseken.) De ha itthon tartózkodásom a forradalmak előtt és alatt közvetlen eredetében véletlenszerű volt is, egészen új kapcsolatokat teremtett életem számára, amelyek évtizedek belső küzdelmeiben tudatosodva, egészen új magatartást teremtettek bennem. Persze itt — főleg eleinte — nem közvetlenül irodalmi tevékenységemről van szó, s ez ugyancsak természetesen, nem is véletlen. Az én addigi viszonyom az irodalomhoz, egészen fel a filozófiáig végső fokon sohasem volt más, mint védekezés azon életformák embertorzító hatásaival szemben, amelyekbe születésem révén belekerültem és amelyek addig, amíg életviszonyaimat egyedül határozták meg, a maguk részéről minden elidegenedésforma esetleges leküzdése után azonnal új elidegenedett életformák problémái elé állítottak. (Nem véletlen, hogy Ibsen és Thomas Mann, akiknek írói munkásságát tudatosan ilyen harcok töltötték ki, voltak fiatalkori életérzésemre a legnagyobb közvetlen hatással).

Az októberi forradalommal beinduló magyar fejlődés egészen újtípusú problémák elé állított, amelyek mind a rájuk, mind az őket képviselő emberekre irányuló magatartásomat teljes mértékben átalakították. Mint elméleti író, aki szemben állt az egész őt környező társadalommal — tegyük hozzá: anélkül, hogy annak igaz mivoltát igazán át tudta volna

tekinteni — csak olyanokkal voltam képes egyáltalában együttműködésbe kerülni, akiknél ezek az érzelmi vagy gondolati „feleletek" a valóságra egészen közel állottak saját gondolatvilágomhoz is. Így világképemben, bármennyire az ember állt tartalmilag e világ középpontjában, mindig megvoltak az elvont embertelenség bizonyos elemei. Amikor a forradalmi forrongás idejében a társadalom valóban haladó elemei közeledni törekedtek egymáshoz — és ez megindult a radikális óvónőktől kezdve egészen Bartók zenei életet reformálni akaró törekvéséig — a „közös nyelv", a barát és ellenség szétválása egészen új síkra tevődött át: természetesen gondolatilag is. Megoldani ezt a kérdést csak a valódi marxi módszer lett volna képes, különösen akkor előtérbe nyomuló lenini formájában. Ámde bármennyire kezdők voltunk akkor valamennyien az új gondolati formák elsajátításában (magamat itt természetesen teljes mértékben beleszámítom a „kezdők" tömegébe), a gyakorlat parancsoló szükségszerűségei mégis eleven kapcsolatokat és szenvedélyes elutasításokat váltottak ki. Sokszor volt olyannak igaza, aki azt csak dadogva tudta kifejezni és a gyakorlatban sokszor tévútra ment a formailag legügyesebb megfogalmazási kísérlet. A magyar proletárdiktatúra kultúrpolitikája első összefogási kísérlete volt az igazán haladni akaró, a valódi megújhodásra törő elemeknek a magyar társadalomban.

Ma úgy látom, itt nyilvánul meg a legpéldaadóbban a proletárdiktatúra kulturális jelentősége, erősebben és maradandóbban még az olyan intézkedéseinél is, amelyek közvetlenül kihatottak a felszabadulás utáni fejlődésre. Ha abban a szerepben, amelyet a körülmények alakulása itt nekem juttatott, gyakorlati életvitelem fordulópontját látom, úgy ezzel távolról sem akarom állítani, hogy az, amivel akkor hozzájárultam az ilyen irányzatok megvalósításához, tudatos elméleti belátás következményeinek levonása lett volna. Ellenkezőleg. Nagyon jól tudom, milyen kevéssé ismertük és értettük akkoriban Marxot, milyen kevés hatással volt Lenin elmélete még azokra is, akik mint volt hadifoglyok cselekvően részt vettek az orosz forradalomban. Ami engem személyesen illet, elenyészően keveset ismertem akkor Lenin műveiből és ha általános világnézeti kérdésekben útban is voltam Hegeltől Marx felé, ez akkor még csak úgy nyilvánult meg, hogy, bár egymás ellen küzdve, egyszerre és egymás mellett élt bennem a hegeli tanok belső átalakításának törekvése és a forradalmi marxizmus felé való útnak indulás. Mégpedig úgy, hogy mind a kettő kiélezett formában, egymás mellett irányította gondolkodásomat. Mondhatnám: idealizmusom sohasem nyilvánult meg olyan

szenvedélyes kizárólagossággal, mint ebben az átmeneti időben, amikor legfőbb tudatos törekvésem annak túlhaladására irányult. Ezt a feloldhatatlan ellentmondásosságot helytelen volna utólag szépítgetni vagy elkenni. Erre annál kevésbé volna ok, mivel azt hiszem, ha más formák közt is, másokban is elevenen éltek ilyenfajta ellentétek s — hamis tudattal bár — sokszor még pozitív szerepet is játszottak a haladó elemek demokratikusan szocialista irányba törő együttműködésében, például a népbiztosság tevékenységében, amelyről éppen most beszéltünk. (Ami engem személyesen illet, az V. hadosztályban politikai megbízottként átélt idő más, egyszerűbb, a mindennapi élethez közelebbi formák között, ugyanilyen irányban hatott rám).

A bécsi emigráció idejét az én életemben legelsősorban a marxizmus elsajátítása, a Lenin életművével kezdődő elmélyültebb foglalkozás töltötte ki. Ez csak nagyon lassan, lépésről lépésre segített ahhoz, hogy gondolatilag úrrá legyek materializmus és idealizmus bennem együtt élő, de objektíve egymással ellentétes kettősségén, hogy eljussak a következetes marxista-materialista világnézetig. Csak a bécsi emigráció után, első hosszabb moszkvai tartózkodásom idejéről mondhatom el, hogy eljutottam a kérdések helyes feltevésének kezdetéhez. Mindazonáltal a magyar forradalmi esztendő gondolati kettősségét hamarosan egy ráépülő, új kettősség szorította háttérbe. Mint a legtöbb ember, akit az 1917-es események vittek bele a forradalmi mozgalomba, én is mélyen meg voltam arról győződve, hogy rövidesen forradalmi úton szocializmus váltja fel az európai kapitalizmust. Ez a szektás fanatizmus még nem ismerte a későbbi fejlődési szakaszok bürokratikus megmerevedéseit, lehetne mondani: messianisztikus szektásság volt, mely rendületlenül hitt, minden kudarc, minden visszaesés ellenére a világ gyors, gyökeres újjászületésében. A marxizmus kezdődő elsajátításának ez a megjelenési formája uralta éveken át felfogásomat a világ nemzetközi fejlődéséről. Most már sajátos tény, de tény, hogy ez a felfogásom a magyar illegális mozgalom konkrét problémái következtében vált egy új ellentmondásos kettősség egyik tagjává. A magyar frakcióharc kitörését az a taktikainak látszó ellentét váltotta ki, hogy Kun Béla szerint az illegális párt tagjainak meg kellett volna tagadniok a szakszervezeti járulékkal együtt befizetendő szociáldemokrata pártadó beszolgáltatását. Landler Jenő ezt elvetette: ez a magatartás szerinte lehetetlenné tette volna a szakszervezetekben és a szociáldemoktata pártszervezetekben szükséges illegális munkát. A magam részéről rögtön magamévá tettem Landler fel-

fogásának gyakorlati taktikai helyességét, anélkül azonban, hogy ez az elismerés nemzetközi vonalon megszüntette volna messianisztikus szektásságomat. A fent vázolt kettősség például 1921-ben úgy nyilvánult meg, hogy nemzetközi vonalon híve, sőt elméleti igazolója lettem az úgynevezett márciusi akciónak, míg a magyar kérdésben Landler álláspontját védelmeztem Kun Béla ellen. Mint köztudomású, *Geschichte und Klassenbewusstsein* című munkám (1923) még messzemenően ezt a messianisztikus szektásságot fejezi ki az általános marxista elmélet síkján.

A magyar illegális mozgalom fejlődése tette bennem tudatossá az ellentét ellentmondásos voltát. Amikor az illegális munka eredményei lehetővé tették a legális fedőpárt, az MSZMP megalapítását, Landler a párt stratégiai jelszavának a köztársaság követelését állapította meg. Felejthetetlen marad számomra ennek megokolása. Ha, úgymond Landler, a szocializmust tesszük stratégiai jelszóvá, nincs az a peyerista, aki — legalább szavakban — ne fejezhetné ki egyetértését; a köztársaságért való harc jelszavát ellenben csak a valódi átalakulást igazán óhajtók fogják magukévá tenni. Tehát, ha a munkásság differenciálódását, a forradalmi elemek ideológiai és szervezeti tömörítését valóban el akarjuk érni, az csak ezen az úton lehetséges. Az itt nyert belátás mély hatással volt egész későbbi gondolati fejlődésemre. Már a frakcióharc kezdetén az illegális munka lassú, türelmet és kitartást igénylő módszerét választottam a szektásság „drámai" látványosságaival szemben. Most beláttam, hogy a valódi forradalmi cselekvés szempontjából a köztársaság felszínre mérsékeltebb jelszava radikálisabb, forradalmibb lehet az adott körülmények között a proletárdiktatúráénál, mely ebben az összefüggésben könnyen elvont és üres jelszó maradhat. Módszertanilag ez oda vezetett, hogy elmélet és gyakorlat e valóságos egységét mindinkább elkezdtem elvontabb elméleti kérdésekre is alkalmazni, hogy onnan út nyíljék a valóság igazi megértéséhez és átalakítási kísérleteihez. Landler már meghalt, amikor a KMP II. kongresszusa előkészítésére az ún. Blum-téziseket fogalmaztam. Kiindulási pontjuk az volt, hogy a pártnak nem lehet egyszerre két stratégiája, legalitásban a köztársaság, illegalitásban a proletárdiktatúra. A megoldást abban kerestem, hogy a magyar osztályhelyzet helyes mérlegelése mellett forradalmi válság bekövetkezése esetén a kivezető út csak az lehet, amit Lenin a munkásság és a parasztság demokratikus diktatúrájának nevezett.

Nem itt a helye a perspektíva elméleti taglalásának. Nekem magamnak nagyon kétkedő véleményem van a Blum-tézisek objektív értékéről,

mint a munkásmozgalom elméleti dokumentumáról. Főleg mivel taktikai okokból, hogy a főkérdésben könnyebben tudjam érvényesíteni lényeges elképzeléseimet, más helyeken igen sok engedményt tettem az akkori politikai előítéleteknek. Mindennek ellenére egyrészt történelmi tény, hogy a Blum-tézisek általános perspektíváját a magyar fejlődés igazolta, másrészt az, hogy mégiscsak én voltam az egyetlen, aki ezt a fejlődést előre látta. Annál inkább tudom, milyen nagy volt e tézisek jelentősége saját fejlődésem számára: itt nőtt ki nálam először általános, sőt tovább általánosítható elmélet a közvetlen valóság helyes megfigyeléséből, itt lettem először olyan ideológus, aki magából a valóságból — mégpedig a magyar valóságból — vezeti le perspektíváit.

A Blum-tézisek véget vetettek politikai pályafutásomnak, hosszú évekre eltávolítottak a magyar párttól. Ugyanakkor azonban e válság közvetlen következményeképp újra beindult elméleti és kritikai esztétikai tevékenységem. Német és orosz vonalon aktív részt vállalhattam az irodalmi szektásság elleni harcban, megkezdhettem a szocialista realizmus elméleti megalapozását, szakadatlan (persze leplezett) ellenzékiségben az akkor uralkodó Sztálin—Zsdanov-féle felfogással. Így jutottam el a Komintern VII. kongresszusáig, mely első nagy nyilvános összefoglalását adta a népfrontpolitikának és nekem ugyanakkor újra kinyitotta az ajtót a magyar pártba. Amikor e kongresszus után megjelent a magyar népfront lapja, az *Új Hang*, annak kezdettől fogva buzgó munkatársa lettem, ezúttal, éveken át tartó szétválás után, újból együttműködésben Révai Józseffel. Itt foglalkoztam először, amióta marxistává lettem, Adyval és a *Jónás könyvé*nek Babitsával. Itt kíséreltem meg az urbánusok és a népiesek hamis ellentétét egy igazi magyar demokratikus népfront nézőpontjából bírálatnak alávetni. Mint marxista-kommunista írtam ezeket a tanulmányokat, de a marxizmus és a polgári ideológia sohasem állott e bírálatok középpontjában, hanem az egységes magyar népi ellenállás a Horthy-rezsim ellen. Ez szakítást jelentett a magyar kommunisták kritikai gyakorlatával, amelyben a bírálat a marxizmushoz mérte az otthon megnyilvánuló ideológiai állásfoglalásokat. Az urbánusok bírálata nálam abban csúcsosodik ki: milyen eltorzulásokat okoznak a forradalmi demokrácia magyar kialakulásában olyan liberális előítéletek, mint például a radikális földreform bírálata a nagybirtok zavartalan kapitalista fejlődése szempontjából. Míg itt liberalizmus és demokrácia, nem pedig szocializmus és demokrácia ellentétéről van szó, addig Révai is és én is a népiesek spontán plebejus demokratizmusát mindig elismertük és támogattuk, csak azt vetettük szemükre, hogy ezt a

helyes elképzelést gyakran következetlenül (és így a népellenes reakciónak engedményeket téve) képviselik. De én például egy fontos polémiában Tolsztojon (és nem Marxon) mérve ideológiájukat, mutattam rá e következetlenségekre és veszélyes voltukra a magyar demokratikus fejlődés szempontjából. S ezzel írásaim most már beletorkollnak a magyar irodalom legjobb hagyományaiba. Mert Csokonai és Petőfi, Ady és József Attila a népből kinövő, annak saját sorsát megteremteni akaró aktivitásból indulnak ki. És ha a magyar irodalomtörténet és kritika — eltekintve olyan kivételektől, mint egykor Erdélyi János volt, mint később Ady, mint a Horthy-korszakban Bálint György — nemigen járta ezt az utat, az sem e kérdésfeltevés helyességét, sem annak a magyar népéletből kinőtt voltát nem csökkentheti.

Belső fejlődésem ilyen gyökeres átalakulása következtében 1945-ös hazatérésem már semmiképpen sem hasonlít ahhoz a véletlenhez, amelynek következtében a 18-as forradalom itthon talált. Ellenkezőleg, teljesen tudatos választás volt a hazatérés javára a német nyelvterület konkrét ajánlatával szemben. Hazatérésem után szerencsés körülmények lehetővé tették számomra ennek a népfront-vonalnak továbbvitelét. Rákosiék észrevették, hogy a szociáldemokráciával való versenyfutásban ez a kritikai irányzat alkalmas arra, hogy az értelmiség legnagyobb és legjobb részét a kommunista párthoz hozza közelebb. Ezért a két párt egyesüléséig ellentmondás nélkül eltűrték kritikai működésemet. Még ha a közvetlen demokráciáért léptem is fel, még ha a pártos költőt partizánnak neveztem is, még ha a kultúra kommunista irányítását tisztán ideológiainak nyilvánítottam is, kizárva bármilyen adminisztratív beavatkozást, még ha ki is emeltem, hogy a marxizmust elvileg a világnézetek Himalájájának is tekintem, de akkor sem ismerem el, hogy az ott ugráló nyulacska nagyobb állat lenne a síkság elefántjánál stb., stb., nem hangzott el ellenem semmiféle hivatalos bírálat. Csak miután a két munkáspárt egyesült, miután beindult a Rajk-per s annak folytatásai, szabadították rám Rákosiék Rudas László úgynevezett bírálatát.

A Blum-tézisek után nem voltam többé vezető politikus. Ideológussá lettem, de akkori meggyőződésem szerint ezt a szerepet csak mint pártideológus tölthettem be (persze sem a felszabadulás előtt, sem azután nem voltam soha vezető funkcionárius). A Rudas-vita meggyőzött arról, hogy erről is le kell mondanom és azóta kizárólag mint saját nevemben beszélő ideológus igyekszem a kommunizmus ügyét szolgálni. Az utolsó két évtized magyar irodalmára vonatkozó írásaim ilyen körülmények

között jöttek létre. Ha ezt az egész fejlődési szakaszt ideológiailag jellemezni igyekszem, ki kell emelnem, hogy Ady mellett mind erősebb hatást gyakorolt rám Bartók művészetének plebejus demokratizmusa *(Cantata profana)*. Persze hamis képet adnék tevékenységem egészéről, annak a magyar problémákra irányuló részéről is, ha úgy tüntetném fel a helyzetet, mintha most már a magyar irodalmi és kulturális tematika uralkodnék egész működésemben. Nem. Az *Új Hang* idején írtam könyvemet a fiatal Hegelről, a felszabadulás után jött létre *Az ész trónfosztása*, *A különösség*, később az *Esztétikum sajátossága* és most készülőben van egy kísérletem a társadalmi lét filozófiai mivoltának megfogalmazására. Ideológiai tevékenységem súlypontját tehát egész idő alatt általános filozófiai problémák teszik ki. Ezeknek természetszerűleg túl kell mutatniok a magyar valóságon. Filozófiát (természetesen az esztétikát is beleértve) a legnagyobb világtörténeti nép fia sem gondolhat végig pusztán saját nemzeti tapasztalatai alapján. Amiről itt beszéltem, az e nemzetközi tapasztalatszerzésnek egy — persze nem kis fontosságú — mozzanata volt. Elég ha arra emlékeztetek, hogy Révai a Rudas-vitában nyíltan szememre vetette, hogy felfogásom az irodalomról, a szocialista realizmusról, a Blum-tézisekből ered.

Az itt felvetített önéletrajzi vázlat tehát végső fokon mégis egész munkásságomnak társadalmi-emberi alapjait kísérli megvilágítani. Ez azonban nem zárja ki azt, hogy összefejlődésem fővonala pusztán a létrejött munkák összefüggésében önmagában érthetőbb képet ad, mint magyar témákról közzétett — nagyrészt alkalmi jellegű — írásaim külön-külön tehették. Ezért tartottam szükségesnek ezt a fejlődési vonalat itt, ennek a cikkgyűjteménynek előszavaként közzétenni. És kérnem kell az olvasó megértését azt illetőleg, hogy ez az előszó viszonylag kevéssé tér ki az itt közölt egyes dolgozatok irodalmi kérdéseire. Ez a tartózkodás nem pusztán esetleges. Minden írásom jövendő hatását illetőleg tisztában vagyok azzal, hogy ez azon múlik, mennyire sikerült a jelen vagy a múlt gondolati ábrázolásában az eljövendő fejlődés alapvető problémáit, haladó tendenciáit legalább sejtésszerűen megragadni és kifejezésre juttatni. Ez a fenntartás fokozott érvényben érvényes az itt közzétett írásokra, amelyekben és amelyek összefüggésében sokkal kisebb megalapozottsággal, sokkal kevésbé konkréten jutnak kifejezésre az objektív fejlődés főirányai, tartalmai és formái. A magyar irodalmi és társadalmi közvélemény fog afelett dönteni, mit jelentenek a magyar kultúra számára az itt közölt egyes írások és azoknak összefüggései. Természetesen én vagyok

utolsósorban illetékes arra, hogy ebben a kérdésben bármiképpen is állást foglaljak. Csak azt remélem, hogy jelen írásaim társadalmi és emberi gyökereinek felfedése talán némi segítséget nyújt az olvasónak abban, hogy megalapozott és igazságos állásfoglalást alakítson ki magában ezekről a kérdésekről. Tehát azt illetőleg is, van-e jelentősége és ha van, mennyiben van annak, hogy Pethes Imre és Ady Endre, Landler Jenő és Bartók Béla egy fiatalabb kortársa az ő alakjaik árnyékában, az ő személyüktől és tevékenységüktől ihletve, miként foglalt állást a magyar élet és benne a magyar irodalom néhány jelentős kérdésében.

Ami az itt közölt szövegeket illeti, azok minden lényeges tekintetben változtatás nélkül jelennek meg. Csupán olyan megjegyzéseket, célzásokat stb. töröltem, amelyeknek pusztán napi, gyakran múló polemikus jelentőségük volt, amelyeknek változatlan közlése csak zavarhatná a mai olvasót.

Budapest, 1969

Lukács György

Bródy Sándor: Király-idillek

Miről van szó voltaképpen? Küzdelem folyik a nagy „stílus"-ért. Nem sok éleslátás kell ezt észrevenni. Hogy is mondta még az öreg Fontane: „Mit jelent a nagy stílus? A nagy stílus azt jelenti: elmenni minden mellett, ami az embereket voltaképpen érdekli." Ennek az időnek vége. Mi történt a múlt század művészetében? Küzdelem a klasszikus „nagy stílus" ellen.

Mi történik most? Miután leküzdötték a régi nagy stílust, a radikális oppozíció vívmányaiból igyekeznek építeni újat. Mindenütt így van, D'Annunziótól a pesti Iparművészeti Múzeumig: mindenütt így van.

Beszéljünk az irodalomról. Az oppozíció legfőbb fegyvere a klasszicizmus ellen a naturalizmus volt, a „nagy stílus" radikális tagadása, részletek gondos, minuciózus megfigyelése, napi kérdések, igazság a klaszszikus légvárakkal szemben. Hogy ez megvolt, többé elfelejteni nem lehet. Schiller sohasem lesz a mi költőnk, az ő útjai magasba vezetnek, de számunkra nincs ott szép kilátás.

Wagner a zene segítségével elérte a nagy stílust. Hebbel anélkül majdnem. Ibsen fölhasználta a naturalizmus vívmányait, és létrehozta a „nagy" társadalmi drámát: „a megalapozott légvárat".

Ez a dráma vele elérte tetőpontját, amint elérte a históriai Shakespeare-rel, a zenedráma Wagnerrel. Amit az Ibsen utáni naturalizmus elért, az a tárgykör kibővítése: *A takácsok*at, a proletárok nagy drámáját Hauptmann csak meg akarta írni, de nem írta meg a *Florian Geyer*t.

Merre vezet az út a mi nagy drámánk felé? Kerr a *Monna Vanna* előadása után így ír: „... valami útban van. Újra könnyebb a kéz, a drámát a festői szempont szerint írni és a zenei szerint; újra a nagy pillanatot megragadni, a legnagyobbat, sőt a csodásat is, és újra eszméket adni, ne csak képeket és érzéseket: úgy hat, mint a friss levegő." Ez — körülbelül — nyelvemen volt, mikor a *Monna Vanná*ról írtam. Idéznem

kell most: Bródy Sándor (talán maga sem tudja, hogy útja ide vezet) vázlatokat készít a nagy, modern magyar drámához, Hauptmann már majdnem elérte, még csak egy lépés kell, egy árnyalat. Meglesz-e? ... Wilde elérte.

Bródy Sándor maga mondja: festői szempontból írta darabjait; festőileg tökéletesek, és ezzel meg is volna a kritika a *Király-idillek*ről; amit Bródy akart, elérte. Ami engem izgat, az: hová vezet az út, amin Bródy indul? A nagy dráma felé, az bizonyos; a festői, az tökéletes; a zenei annyira szép, olyan „gyönyörvetes" (bocsásson meg Bródy, hogy az ő szavát használom), hogy a filológusok már dühösek. Ennél nagyobb siker csak nem kell senkinek. A nagy pillanat? Bródy sohasem keresett mást. A *Hófehérke* a két nem egész küzdelmének összefoglalása; csupa szimbolikus alak, cselekmény az egész.

És ha arról van szó: mit ígérnek a *Király-idillek*, csak a másodikról szólhatok. Az első teljes, kész, kis remekmű. Kolorisztikus stúdium a keresztény középkorból. A harmadik, mint dráma, a leggyöngébb; a legigazibb Király-idill — a napkirály, az igazi napkirályról, és a kislányról szóló, aki királyra várt és nem várt hiába. Tiszta zene az egész darab, nem színpadra való; legalábbis nem a mi színpadunkra; kis színházban, kevés emberrel (Strindberg ideálja) elragadó lenne, a Nemzetiben nem hatott.

De a második? Ezzel a darabbal igazán pechem volt. Ha a Wilde *Salomé*je előtt olvastam volna, azt mondtam volna: ilyen az igazi egyfelvonásos. És milyen szép fokozás lett volna. Az istenek nem így akarták ...

... Mi a helyzet? A fejedelem öreg, a fejedelem beteg — és a felesége fiatal, a felesége egészséges. És a fejedelem, aki fél Európa diplomatáin kifog, nem tudja, nem veszi észre, hogy a felesége megcsalja. Egyszer értesül. És a fejedelem, aki háromszor harcolt a római császár ellen, bujkálni kénytelen. Rajt' éri feleségét ... És meg kell hallgatnia, mint vágják szemébe: rajtam nem uralkodol, nekem nem parancsolsz, mert én vagyok az ifjúság! — Eljött a nagy pillanat, szemben állnak *a* fejedelem, *az* asszony, *az* ifjú — és a fejedelem tehetetlen. Kivégezteti az ifjút. Mit tesz az? Ő Ditrik. Ha egyet megölnek, támad helyette száz, ezer; mindig és mindenütt, ahol a fejedelem öreg, ahol a fejedelem beteg és a felesége fiatal, a felesége egészséges. Ditrik meghalt. És szemben állnak: a fejedelem és a felesége, az öreg ember és a fiatal asszony. Ha fiatal volna, visszahódítaná, nem az első asszony az ő életében, talán megfojtaná. De így mit tehet? Az asszony beszél, hazugságot, igazságot; az igazat

hazugul, a hazugságot igazul; az ész tehetetlen, az öreg ember esze; egy csók, egy szorítás használna, de nem lehet, mert a fejedelem öreg, a fejedelem beteg ... Az öreg ember semmi.

De a fejedelem? A fejedelem megveszi felesége tisztességét élete tartamára; ne legyen, ne lehessen rossz híre az erdélyi udvarnak.

... A fejedelem öreg, a fejedelem beteg és a felesége fiatal, a felesége egészséges. A fejedelem semmi, senki; nem maradt semmije, csak egy szép pör, csak egy kis hír, csak egy kis dicsőség — az utókor előtt. Az utókor pedig csak annak létezik, aki még él.

Akinek tehát probléma is kell, annak itt van: a fejedelem és az ember viszonya. Benne van a másik két darabban is, de nem ily szépen, nem ily mélyen. Nagyjából: a király az, ami az ember. Ha az ember nagy, boldog, erős, a király is az lesz; ha nem, nem.

Radikális, brutális így leírva. A Bródy igazságai mind ilyenek. Az enyimek nem. De abból nem következik, hogy Bródynak az én nézetemet kell hirdetni, különben ...

A király sorsa, hogy férfi. A férfi sorsa a nő. Ez a *Király-idillek* filozófiai tartalma.

... A darabok a kritika előtt megbuktak. Én velök nem vitatkozom. Aki azt mondja, rossz darabok, igaza van. Ki vitatkozik a muzsikussal, aki bebizonyítja, hogy a csalogány éneke csupa hamis hang? Én nem. Örüljön ő éles eszének, én a csalogánynak ...

1903

Kosztolányi Dezső: Négy fal között

Kosztolányi Dezső a legfiatalabb generáció *poète littéraire*je; az egyetlen lírikus Ady Endre fellépése óta, aki komolyan tekintetbe jöhet, és az egyetlen Ady mellett, akivel érdemes foglalkozni. Ady alig hatott rá. Ezt, fiatal magyar lírikusról szólva nem szükségtelen kiemelni; a sokféle, de egyformán kellemetlen, kész klisékkel dolgozó epigon költőcske mellett újabban az Ady-utánzóknak is meglehetős nagy száma szerepel, és már közel vagyunk ahhoz, hogy ők járassák le és tegyék lehetetlenné mindazt, amivel Ady megalapozta a valamikor talán mégis eljövendő modern magyar költészetet.

Ady Endre a harcos kultúrmagyarság költője volt; Kosztolányi esztéta. Adynak így, harcban állván minden mostani fennállóval, tradícióra szüksége nem volt; az ő legfőbb értéke éppen az, hogy semmi magyar értéket el nem ismer és semmi eddigi irányhoz nem csatlakozik; ez ad neki erőt arra, hogy egészen új nyelvi értékeket tudjon produkálni vagy az elhasználtság áradatában már elveszettnek látszottakat új életre kelteni.

Ady... semmi sem bizonyítja jobban az ő egyetlen jelentőségét a most kialakuló magyar költészetben, hogy nem lehet költőről beszélni, anélkül, hogy róla ne beszélne az ember; ő az egyetlen fix pont a mostani káoszban; hozzá kell mérni mindenkit. Ami őneki a legerősebb impulzust adta, a tradíciónélküliség, az a legnagyobb baja Kosztolányinak. Az ő érzései és gondolatai olyanok, amiknek tökéletes kifejezésére régi kultúrájú nyelvre volna szükség; olyan nyelvre, amelyben ezerféle mély és finom használattól intenzív színeket, erős rezonanciákat kaptak a szavak; olyanokat, amik eredetileg egyáltalában nem voltak meg bennük, amik úgy fejlődtek ki, hogy az egyik költő a másiknak, az egyik nemzedék az utána következőnek adta át őket és mindegyik csiszolt és finomított rajtuk valamit. (Hasonlítsuk csak össze rezonanciában a német

Sehnsucht szót a magyar „vágyódás"-sal, a *Schicksalt* vagy *destinéet* a „sors"-sal; mennyire erősebb a színe még az olyan közönséges szavaknak is, mint *life* vagy *vita* a magyar „élet"-tel szemben.) Mai kultúrérzések kifejezésére törekvő költőnek, mint Kosztolányi, egészen új nyelvet kell teremtenie; a legkésőbbi magyar költői nyelvekből, az Aranyéból és a Petőfiéből igen keveset használhat fel, mert azokat nem fejlesztette tovább senki és ezért megmerevedtek, és ma már nagyon távol vannak mitőlünk; akik pedig lelkileg ősei Kosztolányi költészetének (Madách, Vajda, Komjáthy), azok épp olyan izoláltan álló keresők voltak, mint ő, akiknek formája épp oly kevéssé volt adekvát kifejezési eszköze tartalmuknak, mint az övé.

Azt hiszem, ez a főoka annak, hogy Kosztolányi verseinek igen kis része kelt csupán egységes hatást; majdnem minden vers gyönyörűen van elgondolva, és alig van olyan, amelyben mély és gyönyörű sorok, gyakran versszakok ne volnának; egészen jó vers kevés van a kötetben; de mégis a legszebbek és a leggazdagabbak egyike a mi szegény irodalmunkban. Sok benne a tudatos experimentálás és sok vers experimentum maradt is. Kosztolányi a mai élet költészetét keresi, vasútrobogások ritmusát, lámpafények reflexeit, a nagyvárosi utcák zajából kicsengő melódiákat. És néha gyönyörű dalokat talál. Néha, egy pillanatra, véletlenül önálló hang- és fényelemek felejthetetlen módon olvadnak össze egy lelkiállapottal (vagy inkább létrehozzák azt), néha megdöbbentően eleven szimbólummá nőnek a legegyszerűbb dolgok, és sok szó és mozdulat van ebben a kötetben, ami egész életére gazdagabbá teszi azt, aki meglátta vagy meghallotta őket. Egy pár finom lehelletszerű pasztellkép a legszebb; egy pár havas tájék, erdőrészlet, vagy holdfényes országút vagy még inkább egy pár régi, kopott szoba, ahol finom és gyöngéd öregasszonyok vagy fiatal lányok ülnek és valaki egy régi zongorán Clementit vagy Mozartot játszik. Kosztolányi jelentősége az, hogy meglátja mindazt, amit festőink közül a kevés legjobb lát meg, és hogy sokszor szavakat tud találni számukra. Ha még egy páran lennének, akik olyan intenzív erővel keresik az új magyar nyelvet, mint ő, tíz év múlva mindent meg lehetne írni magyarul is.

Kosztolányi ma még túlságosan experimentál. Még nem tudja, vagy nem akarja tudni, hogy hol vannak — persze talán csak egyelőre — a határai. Vannak ebben a kötetben egyenesen programszerű versek (a szerelmi versek legnagyobb része; a magyar versek; a pár szociális vers), amiken rögtön meglátszik az átéltség hiánya, az, hogy a kötet teljessége kedvéért íródtak, vagy a legjobb esetben egy ötlet szülöttei.

Vannak például Hérédia-stílű szonettek; egy emberélet, egy nagy tragédia belepréselve tizennégy szigorúan megkomponált sorba; de Hérédia talán húsz év alatt nem írt annyi verset, amennyit Kosztolányi egy hónap alatt, és a szonetteken ez nagyon meglátszik. Kosztolányi esztéta, de még nem érzi az esztéták legfőbb parancsát: keveset írni! És ha már a viszonyok arra kényszerítették is, hogy sokat írjon, a kötetbe legfeljebb a felét lett volna szabad belevenni annak, ami most benne van.

1907

Biró Lajos novellái

Biró Lajos a sokat és biztosan, az egészségeset és erősen tudók fajtájából való. Azokéból, akiknek a művészetek jó ideiben a „mester" címet adták, amikor az még csak azt jelentette, hogy akit így neveznek, tudja, véres keménységgel tudja a maga mesterségét. Biró Lajos tud írni; egyszerűen, mesteremberi halálos biztonsággal tud írni. Minden szava oda talál, ahová ő akarja, minden jelzője ijesztő elevenséggel láttatja, vagy hallatja azt, amit ő akar, és minden emberének minden gesztusa soha el nem felejthető képszerűséggel van ránk szuggerálva. Nem problematikus, mint stiliszta, nem kísérletező, nincsenek új szavai, új mondatkonstrukciói és beszédritmusai. Amit a mindennapi élet létrehoz, elég arra, hogy az ő mesteremberi ökonómiája vele a legnagyobb hatásokat érje el. És ami még több: Biró Lajos a formát érzők, sőt — a ma legritkábbak — a formát tudók fajtájából való. A vérbeli nagy novellaírókéból, akikből a renaissance virágzása óta időről időre, izoláltan felbukkan valahol egy-egy; az Edgar Poe-k és a Heinrich von Kleistek, a Stendhalok és a Maupassant-ok fajtájából.

Biró Lajos novellaíró. Érzései, meglátásai, érdeklődései úgy alakultak ki és olyanok, hogy azok megjelenítése számára a novella a legrövidebb út és minél tökéletesebben zárt, kikerekített és megformált a novella, annál közvetlenebbül érezteti meg az ő igazi egyéniségét. De lehet az is — hiszen mindegy —, hogy oly spontánul érzi a novellaformát, hogy az élet már csak a benne szunnyadó novellalehetőségeket nyújtja neki, csak ezek válnak benne víziókká; mondhatnók, ezeket látja bele az életbe. Mint ahogy a nagy, a tökéletes szobrász nem márványt keres fejében már kész terveihez, de egyes márványsziklákból látja ki a bennük élt és csak az ő kezére váró szobrokat.

A novella, hogy röviden foglaljunk össze, sokak számára talán ismert dolgokat, a meglepetések, az irracionalizmusok, a véletlenségek formája.

Azoknak az eseményeknek elbeszélése, amelyek nem férnek bele semmi, az életről előre alkotott elképzelésünkbe és megbolygatják, feldöntik az emberekről, a viszonyokról és sorsokról alkotott ideológiánkat; amelyeknek puszta létezése váratlan mélységeket tár közvetlenül lábaink elé. Szeretnők hinni, hogy rend van a világban, de lépten-nyomon éreznünk kell, hogy csak hasznos és jóleső felületesség tőlünk bármilyen rendezettségben hinni. Az élet kiszámíthatatlanságán való elcsodálkozásunk és megdöbbenésünk művészi ekvivalense a novella. Mint minden művészi forma, nem egyéb, mint egy mindenkiben meglevő életérzés, egy állandó lelki szükséglet művészet által való kielégítésének legrövidebb és legbiztosabb útja. És egész formáját, stílusát, technikáját ez az őt létrehozó szükséglet határozza meg.

Ennek a szükségletnek legprimitívebb kielégítési módja az anekdota; egy érdekes és meglepő eseménynek lehetőleg izgatóan, pointe-ben végződő elbeszélése. És a novella csakugyan meg is őrizte majdnem minden nagy képviselőjében ezt az anekdotikus jellegét. Nemcsak hogy a nagy novellaírók szeretik az egyszerű, pár soros, csak egy furcsaságot tartalmazó anekdotákat, és a reneszánsz novellagyűjteményekben gyakran nehezünkre esik megkülönböztetni az anekdotákat a novelláktól, de még Maupassant nem egy novellája sem sokkal több az anekdotánál, csak úgy mint Stendhal *De l'Amour*jának nagy része. Nem paradoxon így azt mondani, hogy novella és anekdota közt szinte csak terjedelmi különbségek vannak, hogy a novella nem más, mint megnőtt és ezen terjedelmi változás következtében elmélyült, kifinomult anekdota, és így a novellaforma lényegében megegyezik az anekdotával: érdekes eredmény; izgató elbeszélés; pointe. A legvilágosabb a pointe szükségessége. Itt szemmel láthatólag egyszerűen összeesik forma és anyag. Ami egy életjelenségből előre nem látható és így megdöbbentő hatású volt, az szavakba öntve pointe lesz, úgy hogy a pointe szó igazában nem is egyéb, mint irodalmi terminus technicusa a meglepőnek, a frappáns hatásúnak. De éppen így vezethető le a szükségletből a novellaforma többi eleme, a pointe előkészítése is. A novella egész hangjának — a meglepetésre lévén építve — olyannak kell lennie, hogy az utolsó, a kihegyezett és élére állított helyzet, a pointe ne essék ki a novella tónusából. Ami csak úgy érhető el, ha — bármily meglepően hat is a vég — az olvasó felvevőképessége erre van beállítva. Ennek legbiztosabb módja pedig az, hogy az események folyton látens meglepetéslehetőségeket tartalmazzanak, azaz mindig legyen bennük valami, ami csak érdekes tényként hat és amit nem értünk meg teljesen, de, amit úgy, ahogy van, mégis elfoga-

dunk. Egyrészt, mert a bekövetkezőtől várjuk érdeklődésünk kielégítését, és az elhallgatások által elért érdeklődés-felcsigázás oly erős már bennünk, hogy nem is igen jut eszünkbe, mennyi minden előttünk lejátszódónak nem tudjuk az okát, nem értjük (ez a novellisztikus feszültség). Másrészt azonban azért, mert olyan érzéki erővel van minden elénk tárva, hogy akarva, nem akarva ténynek kell elfogadnunk; azt lehetne mondani, ránk erőszakolja magát (ez a novella szuggesztiója). A novella minden más irodalmi műfajnál erősebben van ráutalva az esetleg brutális megérzékítettségre, éppen mert a kazuális meggyőzésről, aminek eszköze az ok és okozat szükségszerű egymásba kapcsolódása és ennek a szükségszerűségnek nyilvánvaló és hangsúlyozott volta (a dráma szuggesztiója), már érdeklődéskeltése módjánál fogva is előre le kell mondania. Tehát az eseményekből mindig csak annyit szabad megértenünk, amennyi érdeklődésünk felkeltésére és ébrentartására okvetlenül szükséges, és semmi esetre sem annyit, ami esetleg megmagyarázná a később következőket, meggyöngítvén ezáltal a pointe-szerű hatást. A novella stílusa ezért nem lehet analitikus, mert minden igazi analízisnek célja valamely jelenséget, mely első látásra nem illeszkedik bele eddigi tapasztalataink körébe, mélyebb okaira visszavezetvén, oda bevonni, megfosztani frappáns, izolált jellegétől, megszüntetni irracionalitását. A novella nem tűri meg ezt az igazi analízist. Azért hangsúlyozzuk, hogy „igazi analízist", mert van olyan irodalmi leírása is a lelkiállapotoknak, mely eszközeiben az analízisre emlékeztet, mely nemhogy ismert törvényszerűségekbe vonna bele különös eseteket, inkább titokzatossá teszi a leghétköznapibbakat is; kivéve őket a megszokottság atmoszférájából. (Poe; Maupassant utolsó novellái.)

Úgy látszik: a mai impresszionisztikus életérzés és művészetfelfogás nem nagyon kedvez a novellaformának. A legtöbb ma készült novella tele van lírával, szubjektivitással, gyakran mély pszichológiával, finom miliő-rajzzal, és ezek széttörik, szétfeszítik a formát; szétfolyik bennük minden konstrukció; minden a belső élet halk vibrációiba szorulván bele, megszűnik az erős, érzéki hatás. Egész érdekességük egy pár — jó értelemben vett — aktuális meglátás vagy megérzés, és hatásuk addig tart, amíg ez aktuális marad. A forma szülte hatások ellenben, mert mélyebb és általánosabb lelki szükségletekből fakadtak, sokkal állandóbbak. Hatásuk lényege is (nem kutatom itt, hogy mennyire művészi) mindenesetre egészen más, mint a novelláké. Egy Bourget-rajzot például novellának nevezni csak lustaságból lehet, vagy csak olyanok tehetik, akik számára a novella szó nem jelent semmi határozottat. Pedig az a lelki szük-

séglet, amely a novellaformát létrehozta, ma is megvan, sőt talán erősebb, mint valaha volt, és a novella nagy, modern művészei meg is találták az eszközöket a lelki eseményekre irányult érdeklődésüknek és impresszionisztikus látásmódjuknak a novella objektivitása követelte szigorú keretei közé való beszorítására, ami által még intenzívebbé tették annak feszültségét.

Biró Lajos ezek közé a nagy, modern novellaírók közé tartozik és nem kis dicsőség számára a mai stíluskeveredés világában, hogy csak ezen az úton lehetett művészetének megértéséhez eljutni; ennyire nem szubjektív élményeken és hangulatokon át, de rideg megállapítások és formaanalízis segítségével. Hiszen nem egy előre készen álló sémát igyekeztünk ráhúzni az ő novelláira, hanem csak lelkiismeretesen számot akartunk magunknak adni arról, miért hatnak olyan hihetetlen erővel ezek a novellák, miért fokozódik hatásuk a második és a harmadik olvasás után, miért nem halványulnak el emlékünkben idők múltával, mikor színét vesztette már sok más, amelyben az övéinél érdekesebb emberek szerepeltek, lelkiállapotok aprólékosabb gonddal voltak boncolgatva és ragyogóbb szavakkal voltak teli szép hangulatok felidézésére. És kérdéseinkre itt, a fentebb elmondottakban találtunk feleletet.

Biró Lajos emberei közönséges emberek és minden ilyen emberből is csak annyit rajzol meg, amennyi az életében váratlanul lecsapó sors lehetségessé tételéhez okvetlenül szükséges. Nem embereivel érzünk közösséget (alig ismerjük őket), de abban, ami velük történik, érezzük, hogy mindnyájunk életének nagy, közös és általános véletlenségeiről van szó. Feneketlen mélységeket, lelki örvényeket feltáró helyzetek az ő novelláinak pointe-jei, amelyek hatása alatt egyszerre különösnek és rejtélyekkel telinek látjuk a mindennapi életet és nem értjük, hogyan lehetett egyszerűnek és nem titokzatosnak képzelni azt. Biró Lajos novellái megtartják a régiek döntő helyzeteinek kiélezettségét és vehemens megérzékítettségét, de a helyzet itt csak szimbóluma mély lelki történéseknek; az emberek egymástól való örök idegenségének; annak, hogy senki sem tudhatja soha, vajon nem teszi-e, talán éppen szeretetével, tönkre azt, akit legjobban szeret; milyen rémes tragédiákat idézhet elő az ő puszta jelenléte még olyanban is, akinek létezését sem vette komolyan tudomásul; hogy fogalma sincs arról, milyen vészes erő lehet egy elejtett szavában, vagy könnyelmű elhatározásaiban és milyen erők szunnyadnak benne, amik ha felszabadulnak, felforgatják egész, okosan és szépen berendezett életét; látjuk, hogy mi az értéke az ember nézeteinek, ha lesújt a sors, és hogy a legkeservesebb, a saját testén szerzett

tapasztalat nem segít semmit ugyanannak megismétlődése ellen. Legtöbb novellatémája erotikus. Talán azért, mert itt robbannak ki a legtitokzatosabb módon az élet rejtett mozgató erői, itt a legszomorúbban közönyös az emberek különböző volta, úgynevezett intim lelki élete, itt csúcsosodik ki a legkézzelfoghatóbb módon az ember sorsának örök irracionalitása: a novella világnézete. (És megint nem tudom, hogy a novella vitte-e Biró Lajost az erotikához, vagy az kényszerítette rá a novella formáját.)

És éppen így spiritualizálja — de minden nyílt líra nélkül — elbeszélései hangjának a forma diktálta tárgyilagosságát és ridegségét. Csak egyes pillanatokban világít bele embereinek lelkébe, csak — az éppen szükségesre redukált — szavaikban csillantatja fel egy pillanatra azt a sokat és sokfélét, ami bennük végbemegy. Nem magyarázza őket soha (kivéve a *Süket mélységek*ben, és ott éppen ezáltal gyöngíti is a már elért hatást). Nem szereti és nem gyűlöli, nem gúnyolja és nem kényezteti őket. Legalábbis mi nem látunk ezekből az érzelmeiből semmit. (Ahol igen, például a *Tribun* végén, egy kissé kellemetlenül is hat.) Ebben a tárgyilagosságban is, mint majdnem mindenben, a modern író ellenkező okokból teszi ugyanazt, mint a régi. Az utóbbinál a naiv ember lírától mentes, minden iránti érdeklődése volt ennek az impassibilitének az oka, nála részben nagy megindultságok szégyenlése és eltitkolása, részben tudatos, művészi kiszámítottság.

Az olyan írók, mint Biró Lajos, ma egyenesen nevelő hatásúak lehetnek — nemcsak a közönségre és nemcsak Magyarországon. Ebben a kötetben van sok kitűnő és egy pár nem tökéletesen sikerült novella; intenciójában elhibázott nincsen és ezen a tényen — és főleg okain — nagyon egészséges ma mindenkinek egy kissé elgondolkodni. És csak azt sajnálom, hogy itt nem állott módomban részletesen beszélni minden egyes novelláról, mert akkor nyilvánvaló lett volna, hogy az itt talán kissé elvontan kifejtettek megannyi impresszió összefoglalásai és általánosításai. És teljesen bebizonyult volna, hogy ezeknek a novelláknak értéke messze túl van a pusztán pillanatnyi hangulatokon alapuló tetszésen és nem tetszésen; tökéletességükkel hatnak, nem mellékes ügyeskedésekkel.

1908

A Holnap költői

Ennek a kritikának igazi tartalma – akárhogyan fognék is hozzá – egy lehet csak: megállapítani, mit jelent a mai költészetben Ady Endre, mit hozott olyat, amit lehet továbbfejleszteni, mindenkinek tulajdonává tenni; mit változtatott az új verseken az, hogy ő itt járt közöttünk. Más szóval és egészen röviden: mennyi és mi a folytatható Ady Endre költészetében. Az antológia itt kínos helyzetet teremt a bíráló számára: ha volt értelme, hogy kiadassék, ha van haszna, hogy megjelent, csak ez lehet, és mégis talán igazságtalanság most felvetni ezt a kérdést, amikor mégsem csak ők heten a mi egész új líránk, és amikor minden kiválasztás meghamisítja minden költőnek profilját, úgy, hogy azokról közülük, akiknek itt olvastuk először verseiket, csak a saját ítéletünk helyességével szembeni legnagyobb fenntartással és mély gyanakvással merünk írni.

Csak egy pár megjegyzést így a fődologról. Ady költészetéből – a közönségre – mégis a lényege hatott a legerősebben: az, hogy a napéhes, Nyugat felé néző magyar ember érzései számára ő talált először szavakat, hogy benne szólaltak meg először a magyar kultúrember egészen speciális, idegenektől nem ismert, velük alig megértethető fájdalmai és vágyódásai; azok az érzések, amik minden, a lelkével Nyugaton élő magyar emberben megvannak – addig, amíg itt él, itt kell élnie. És ez az új magyar érzés új nyelvet teremtett itt meg magának; új mitológia jött létre, régi fogalmak, elavultnak hitt históriai és – látszólag – csak etnográfiai tényekből; a közismert, agyonunt „magyaros" ideológiák váratlanul félelmes, rettentő mélységekkel teli, vad erőtől duzzadó jelentőséget kaptak, éppúgy, mint az annyira megszokott, nélkülözhetetlen, de örökké távoli és örök távollétében már éppen annyira sablonos Nyugat és Párizs is· csábító, fenyegető, bizarr és ragyogó szépségeket és izzó melankóliákat. Ady Endre korszakot alkotó élménye – az irodalomtörténet nyelvén:

fölfedezése — az volt, hogy megfordított egy viszonyt, kicserélt egy akcentust: eddig mindenki arra helyezte a súlyt önmagában, ami Nyugathoz tartozásában szilárd, pozitív és nem problematikus volt (az önfenntartás ösztöne diktálta ezt), és felejteni igyekezett azt, ami ide köti és azt, ami kultúrájában csak szándék és meddő vágyakozás. Ady átlátta, hogy itt van a magyar kultúrember tragédiája, az, hogy magyar és hogy boldogító önámítás csak nekünk, párhetes vendégeknek Párizsban párizsiaknak érezni magunkat. Ady Endre szavaiban és ritmusaiban így konkrét valóságot nyertek a magyar élet és a magyar ember — csupán helyzete szülte — igazi magyar érzései:

Míg nem jöttem, koldusok voltak,
Még sírni sem sírhattak szépen.
Én siratom magam s a népem...

Ezt az új költészetet helyzetek hozták létre, és ha van költészet, amit a szociológia a legfinomabb részlet-technikai pontokig meg bírna magyarázni, az övé az. (Kár, hogy itt nincsen arra hely és alkalom.) Mi következik ebből? Az, hogy ha van költészet, ami iskolát csinálhat, ami nyelvet reformálhat, ami „közkinccsé" válhat, olyannyira, hogy meglássék minden vezércikken és napihíren — úgy ez az. És mégis, vegyes, nagyon vegyes érzésekkel olvassuk azokat a költőket — itt is, másutt is —, akikben domináló az ő látása. Miért? Ezért? Vagy ennek ellenére? Én az utóbbit tartom valószínűnek. Közepes lírikusoknál (nem, nem akarok itt most neveket leírni) megható sorokat találtam, olyan csengéseket, amik megmozdították minden idegemet, amikben — néha csak egy jelző volt, mély élettartalmaimhoz — hittem. Úgy érzem, mintha Ady nyelve sok-sok embernek adott volna hangot, olyanoknak, akik nélküle örökre némák maradtak volna, és ha egy pár soruk is csak az, ami pár óra múltával visszacseng még bennünk, ki tudja, nem Farkas Imrék lettek volna-e enélkül a „mindennek felfordítása" nélkül? Veszélynek mondják finom emberek is Ady hatását. Nem hiszem és nem is fogom hinni addig, amíg nem látok nagy talentumot vergődni miatta. Most azt látom csak, hogy szárnyakat ad, és repülni képesíti az ő nélküle talán porban botorkálókat is.

Két nevet vegyünk ki ebből a nagyon általános megállapításból, Babits Mihályét és Balázs Béláét. Ha egy pár vers meghamisíthatja is egy költő egyéniségéről alkotható képünket, ha talán máshol készteti keresnünk lényének súlypontját, mint ahol igazán van, és a legnagyobb

meglepetések ezer lehetőségét hagyja nyitva előttünk, az erejét mégis lehet éreznünk, teljes biztonsággal, tévedések kizárásával. Babits Mihály ritmusában megszólal valami, amit nálunk még nem lehetett hallani; valami vad gazdagság, a látások izzó részegsége és az érzések mélységes, komplikált és mégis töretlen primitivitása. Egy ősi, nagy, természetből fakadt, minden körülménytől független energia, nem „muszáj Herkules"-ség, mint az Ady Endréé. Valami, ami — anélkül, hogy verseik hasonlítanának — a fiatal Rimbaud-ra emlékeztet. Balázs Bélában pedig, úgy érzem, a mai generáció legmélyebb, legintellektuálisabb problémái formálódnak át művészetté, nőnek muzsikává. Az, aminek kint régen (hol tíz, hol húsz éve) megvan a maga lírikuma, azt keresi Balázs Béla pár gyönyörű verse; azt, hogy a lírában kifejezést találó érzésnek, a lírából kiérezhető embernek ne kelljen egyszerűbbnek lennie rendes életénél, ne kelljen sok mindent elfelejtenie, ezerfélére nem gondolnia, hogy verset találjanak az érzései. Balázs Béla lírája ebben annyira előtte jár annak, ami ma nálunk készül (talán ő él legigazabban a *Holnap*-ban mindannyiuk közül), hogy még nagyon intelligens előszóíróját is megtéveszti, elhiteti vele, hogy mentegetésre szorul ez a líra, aminek hogy el kell jönnie, sokunknak régi vágya és gyáva meggyőződése.

1908

A magyar drámáról

A filozófiai kultúra hiánya tette lehetetlenné, hogy Katona és Madách, a magyar dráma legigazibb és legmélyebb talentumai kifejlődjenek s hassanak. Mindkettő életműve magában is, hatásában is töredék maradt. A legnagyobb érzéki erejű és a legelvontabban gondolkodó, gondolatokat látó drámaíróink mellett és körül nem keletkezett semmi, ami belőlük indult volna ki, ami folytatta volna, amit ők megkezdtek. Mert ők is csak kezdeményeztek, még utakat is alig mutattak a dráma felé. Katona a múlt század egyik legnagyobb drámaírói talentuma volt. Nyelvének kemény, zord pátosza igazán drámai. Emberei — felesleges lírai ellágyulások és pszichológiai finomkodások nélkül — költői élettel teliek. Egyes jelenetei tele vannak drámai és tragikus vehemenciával és szimbolikus gazdagsággal. De már az emberi és történelmi problémát ő sem volt képes organikusan egységesíteni: embert és hátteret, lelki és politikai tragédiát csak a személyek azonos volta kapcsol nála össze; tehát végső analízisében epikai az egész építmény. Katona ezzel a legnagyobbat ígérő tragikus kísérletével befejezte írói pályáját, és meddő dolog lenne itt kutatni, hogy ez belső vagy külső okokból történt-e; hogy a visszhangtalanság hallgattatta-e el őt vagy pedig annak érzése, hogy úgysem volna képes a teljes tisztaságig, a megoldott formáig eljutni. Madách helyzete éppen az ellenkező, de az okok ugyanerre mutatnak: neki sem volt — nagy filozófiai műveltsége és gondolatainak mélysége ellenére — eleven filozófiai kultúrája. Az ő gondolatai gondolatok maradtak, nem váltak tettekké, nem lettek drámaiakká. *Az ember tragédiájá*ban művészileg külön van gondolat és megérzékítése. Minden történés jelképez, illusztrál valami világtörténeti vagy kozmológiai gondolatot, de az nem olvad fel benne egészen, külön marad. Minden jelenet szép, allegorikus kifejezése egy mély gondolatnak; de a gondolatok drámai kifejezésének egyetlen útja: a szimbolikus. Madách költeménye így nem dráma.

A megérzékítés szempontjából epikus: a hős személyének egysége kapcsolja össze a tarka kalandokat. A gondolati tartalom kifejezése szempontjából pedig dialogizált tanköltemény: a gondolatok gondolatok maradnak, a küzdelem legfeljebb vita (és a külső küzdelem legfeljebb ennek illusztrációja), a dialektika csak intellektuális; még nem drámai.

És kettőjük tehetsége mellett igen kicsinyek a többiek drámaírói kvalitásai. A magyar irodalom klasszikus korának irodalmi jelentőségű drámája a francia romantika külsőlegesen shakespeare-izáló hatása alatt állott; egy olyan irány hatása alatt, mely még legnagyobb eredeti költőiben sem volt képes igazán értékes drámát létrehozni. Teleki László *Kegyencét* említjük csak itt, mint amely a legerősebben közeledik az igazi dráma felé mindezek közül; bár ez is inkább szertelen, mint monumentális, és emberrajza is csak vad ellentétek segítségével igyekszik sémáit eleven élettel megtölteni. Vörösmarty *Csongor és Tündéje* a magyar dráma legelőbb, talán egyetlen igazán organikus alkotása. Mégpedig olyan, amelynek nem kellene egyedül állnia, folytatás és követők nélkül. Mert nem a véletlen, a szerencsés külső és belső körülmények találkozása hozta itt létre a sikert, hanem a magyar mesei elemeknek, a magyar néphumornak a shakespeare-i vígjáték hangulatával és technikájával való tudatos és művészi összeolvasztása. Ha a későbbi magyar mesevígjáték anorganikus lett, ennek főoka, hogy elvesztette itt létező összefüggését a magyar élettel, hogy Shakespeare-nek és a spanyoloknak sőt utánzóiknak lélek nélküli utánzója lett. Mert most már nem a lényeget, az alaphangulatot és az ebből organikusan kifejlő formát hozták összefüggésbe a sajátos, magyar tartalommal, hanem a külsőségeket (a laza jelenetezést, a félreértéstechnikát, a szójátékokat stb.) vették át. Üres, tartalmatlan dolgok jöttek így létre másodkézből kapott „poétikus" nyelven, másodkézből vett dekoratív hatáseszközökkel kifejezve. Pedig a *Csongor és Tünde* stiláris aktualitása ma sem szűnt meg, sőt talán sohasem volt olyan nagy, mint ma, amikor mindenfelé a dráma egy része fantasztikus, platonizáló, antitragikus mesedráma felé igyekszik, és hogy légies tartalmait megérzékíteni képes legyen, mindenütt a népmesék hangulatanyagához nyúl vissza (Hauptmann, Yeats, Synge stb.). A helyzet szükségszerű következménye lenne, ha nálunk valami ezzel rokon szellemi irány lépne fel, hogy művészi kifejezése abban az irányban, annak az iránynak továbbvitelében lenne, amelyet Vörösmarty itt elkezdett. Ez azonban mindmáig csak elméleti konstrukció maradt.

A század közepén a színpadon uralkodó írók a külföldi színpadi irodalmak követői. Magyar tárgyaik csak látszólag magyarok; csak a ma-

gyar nevekkel, magyar szavakkal való felcicomázásai az idegenből átvett motívumok idegen technikával való megírásának.

Természetes: itt is, a következőkben is — csakúgy mint a külföldi fejlődés tárgyalásakor — csak a főtípusokat jellemezzük; tartalmi teljességre ez a munka itt sem törekszik, nem törekedhetik.

A magyar drámai irodalomnak ez a helyzete nem változott nagyon sokat idők múltával: a színpadon uralkodó magyar színműírókat tulajdonképpen csak koruk választja el egymástól. Az tudniillik, hogy melyik francia író, vagy irodalmi irány hatása alatt dolgoztak. És külsőleges, csak színpadi hatásra dolgozó írásokról lévén szó, még örülni kell a francia hatás uralmának. A francia színházi irodalom technikai simaságban, ügyességben és fejlettségben annyira felette áll pl. a németnek, amennyire elmaradnak komoly és irodalmi drámakísérletei nagy drámája mögött; és az angollal szemben is ugyanaz a helyzet. A követők között is hasonló a viszony: Csiky Gergely színművei minden fogyatkozásuk és gyengeségük ellenére követőivel szemben nagyon magas irodalmi színvonalat képviselnek. Az egyetlen fejlődés, amit itt láthatunk — aminek azonban inkább kulturális és nemzeti, mint irodalmi jelentősége van — az, hogy egyre nő azoknak a magyar színműíróknak száma, akik színpadi sikereket képesek elérni, hogy a nálunk színre kerülő darabok számarányában egyre kedvezőbb a magyaroknak a külföldihez való viszonya.

Csiky Gergely hozta be hozzánk a francia iránydrámát (Toldy István izolált kísérleteitől eltekintve). Első döntő sikerét (*A proletárok*kal) már Paulay igazgatósága alatt aratta 1880-ban; a Nemzeti Színház Burgtheater-szerű és annak befolyása alatt álló virágkorában. Csiky nagy francia mintaképei közül emberileg és művészileg Augier-hez áll legközelebb (csak a *Nagymamá*ban közeledik kissé Pailleron stílusához). Éppen annyira okos, józan, nyíltszívű és nyíltszemű polgár, mint az, a szó legjobb értelmében. Éppen oly világosan látja a jelenlegi intézmények és polgártársai ezer hibáját, és éppen úgy, mint Augier, ő is csak a tüneteket vagy a legközvetlenebb okokat látja meg. Éppen oly rendíthetetlen az ő hite is abban, hogy az emberek tulajdonképpen jók, hogy megjavíthatók. Benne is megvan Augier nehézkes, kemény pátosza. Emellett egyáltalában nem utánozza őt szolgai módon. Megvolt köztük a lelki rokonság: mi sem természetesebb, hogy társadalmi drámát írva, az ő technikája hatott rá legerősebben. Látásmódja, alakjai, tendenciái azonban mind a magyar viszonyokból származtak, ezekben döntő pontokon nem volt semmi utánzás.

A formát persze a franciáktól vette át. És az ő esete megint megmutatja ennek a formának a természetes határait. Tragédiát írni nem sikerül neki: hiába stilizálja át jambusokba a köznapi élet nyelvét *(Vasember)*, a tragikus konfliktus csinált volta csak még erősebben megérzik. Azon tragikus kísérlete, amelyben időtlen konfliktust akart kifejezni, egészen tartalmatlan, üresen dekoratív és csak retorikusan patetikus lett *(Spartacus)*. Tulajdonképpen legtöbb darabja vígjáték; még azok is, amelyeket drámáknak írt. Vígjátéki megalkotási módjuk (a félreértések és bonyodalmak láncolata) és — bizonyos idő után — csak a vígjátéki részek, a jól megfigyelt genre-alakok hatnak bennük. A hősöket és hősnőket ma teljesen sablonosoknak érezzük; rájuk csak tételeinek bizonyítása kedvéért volt szüksége. Persze ezeknek a mellékalakoknak az élete is relatív: elevenek a többihez képest; magukban véve ők is csak színpadi figurák, egy csomó jó megfigyelésből összerakott, ügyes, charge-szerepek.

Csiky Gergely igazi jelentősége nem is tisztán irodalmi. Irodalmilag csak mint egy, a külföldön sokáig uralkodó irodalmi irány legkülönb magyar képviselője jön tekintetbe. De rendkívül nagy a fontossága a magyar színházak történetében. Szigligeti halála után ő volt az egyetlen magyar író, akinek döntő sikerei voltak, akit a közönség szeretett. És hogy a Nemzeti Színháznak a budapesti, sőt az egész magyarországi társadalomra és irodalomra olyan nagy hatása lehetett, abban neki igen nagy része van. Az ő sikerei adtak bátorságot fiatal íróknak, hogy a mai társadalmat vigyék színpadra, de bátorságot adtak az igazgatóknak is, hogy velük szerencsét próbáljanak, és igen sok tekintetben hozzájárultak ahhoz, hogy a közönségnek a magyar darabokkal szemben előzetes idegenkedését megszüntessék.

Ilyen érdemek biztosítják Csiky Gergely helyét a magyar irodalom történetében (egészen eltekintve attól, hogy nem egy nagy színészünk művészi pályájában játszottak döntő szerepet a darabjai), nem a darabok abszolút értéke. Ezeket ma már elavultaknak érezzük; mestereit csakúgy, mint őt, a tanítványt.

1909

Jób Dániel novellái

Miért jelent sokat és igazán sokat nekünk ennek a kötetnek egy pár szép novellája? Talán, mert egy olyan magyar próza üti fel benne először fejét, egy olyan belső muzsikától csengő, amilyet még nem hallottunk? Lehet. Sőt, a hatás közvetlen oka egészen bizonyosan ez. Lírai szépségek hatnak ezekben a novellákban, különös beszélgetések különösen utána csengő szépségei. Elharapott szavak, félig elsuttogott vallomások, hirtelen elhallgatások, mély vágyódások és nagy megnemértések váltakozásainak ritmusai. Sápadt fényben tündöklő meddő szépségek, meddő emberek életének szépségei, Pest város romantikája, Pest lírikuma.

Egy embernek, egy emberfajtának szép elpusztulását rajzolja valamennyi novella és mindegyiknek szépsége ugyanaz: a csúcspont egy ilyen ember életében, a csúcspont, amely egyszersmind az elbukás is. Minden ilyen csúcspont a szerelem egy nagy pillanata, és feljutván oda, ahová mindig vágyódtak — a szerelem megannyi Solnesse ez, lezuhannak a mélybe, a semmibe, a közönséges életbe, abba az életbe, amely nem élet már és amelyből nincsen és nem lehet feltámadás: a polgári életbe. Egy fáradt, céltalan, többé célt találni nem tudó romantika gyönyörű utolsó kivirágzása ez, egy hanyatló, végét járó emberfajta elpusztulásának poézise. A lelki déracinék (gyökértelenek) világa Jób Dániel novelláinak világa. Az olyan embereké, akiknek egész élete, minden életenergiája és valamivé válásának minden lehetősége másban van, valakiben, akit szeretni fognak, úgy szeretni, ahogy nem lehet szeretni, és akitől szeretve lesznek úgy, ahogy senki senkitől nem lehet szeretve. Emberek, akiknek mindene egy kártyára van feltéve, egy olyan kártyára, amely nincs is benne abban a játszmában, amit játszanak; emberek, akik egész egzisztenciájukat egy elkerülhetetlen csalódásra építették és akik összeomlanak, ha bekövetkezik, ami elkerülhetetlen volt mindig. Pesti emberek, magyar emberek, olyanok, akiknek az élet körülöttük nem adhat semmi célt és semmi tar-

talmat, akiknek csak lelkük titkos poézise van meg élettartalomként és — mert nem írni, de élni akarják a verseiket — sárosan, piszkosan, magukat és másokat bepiszkítva kell, hogy elpusztuljon az.

Ady Endre magyar verseinek — öntudatlanul bár — új parafrázisa Jób Dániel poézise. A végső eredmények lírikuma, az okokat nem keresve, nem vádolva őket, nem haragudva rájuk (mint Ady Endre), de bátor keserűséggel megállapítva ezeket a lelki állapotokat, ezeket az életlehetőségeket az ilyen emberi létezések egyetlen lehetséges formájaként. *Az ős Kaján* világa:

...S lelkem alatt
Egy nagy mocsár: a förtelem.
Volna talán egy-két nótám is,
Egy-két buja, új nagy dalom,
De, ime, el akarok esni
Asztal alatt, mámor alatt
Ezen az ős viadalon.

Azok az emberek, akik ezekben a novellákban élnek, mind átélték már egyszer — valószínűleg anélkül, hogy Jób Dániel és talán anélkül, hogy maguk tudnák — ezeknek a verseknek tragédiáit, azt, hogy itt minden hiábavaló: hogy nem kell itt senkinek az ő tüzük és szenvedélyük, és finomságaikra nem lenne itt rezonancia seholsem, és ha megírnák is verseiket, nem lenne senki, aki szeretné azokat és ha át akarnák tenni az életbe álmaikat, nem volna ott anyag, amelyből ők valamit gyúrhatnának. Kiégett és kiábrándult emberek; küzdelem előtt kidőlt, csaták előtt halálra sebzett harcosok. Akik félreállanak minden elől, de egy elől nem lehet félreállaniok, mert ott erősebb a mindent mozgató szenvedély az ő minden keresztüllátásuknál, mert ott lehetnek még és vannak is pillanatok, amelyekben még nekik is lehet reménykedniök, ha azok a reményeik nem valósulhatnak is meg soha. Az erotika, a szerelem világa az, amelyben ezeknek az embereknek egész élete lejátszódik. És abban a kétségbeesésből nőtt kizárólagosságban, amellyel ez az egyetlen témája ennek a világnak és ahogyan az, ebben látom ennek a költészetnek igazán magyar, igazán pesti voltát. Témákban is, stílusban is, sok idegen költővel érintkezik Jób Dániel, északiakkal és párizsiakkal főleg. De az ő embereinek fáradtsága kifáradtság meddő keresésekben és nem régi kultúrák elmúlásainak tűnő poézise; az ő embereinek céltalansága célját tévesztettség, nem finom dekadenciák játszi szkepszise; az ő szenvedélyeikben friss barbárságok töretlen szenvedélyei lobognak még és törnek össze brutálisabb össze-

ütközéseikben; az ő művész voltuk belső még csupán, csak lelki még, csak a látások, a hallások, a nagy pillanatok mámorainak poézise. Még a formakeresésig sem érett meg bennük és naiv életmegnyilvánulásnak érzik még csak; még nem képes művészekké tenni őket, olyan emberekké, akik gyönyörű álomszőnyegeket szőnek ajtajuk elé, hogy a szép harmóniákat zavaró élet soha be ne léphessen azon. A skandináv és a párizsi novellák problémái — a művészet és élet problémái — nem problémák még itt, bár a Jób Dániel emberei testvérei azon világok embereinek. A nagy elválasztás még nem történt meg; brutálisabban csapnak össze keményebb harcokban az ellentétek. Közvetlenebbül és tarkábban keveredik az emberekben a cinizmus és szentimentalitás, az átlátás másokon és az ellágyulás; és a végső meddőség érzése hidegebb hirtelenséggel csap le forróbb vágyak teljesülései közé. Egy nagy odaadás mindenkinek a vágya itt, egy nagy pillanat, ahol nincsen egyedül, ahol realitássá lesz minden vágyódás és reálissá az élete, a maga számára is és más számára is talán. És ezek a nagy pillanatok megcsalnak mindenkit, meg kell hogy csaljanak mindenkit. „Megbuktam. Volt egy pillanatunk, csak egyetlenegy: megérezte mindezt és elbámészkodott. Ő is ... valaki másra, másra gondolhatott akkor. Azután ... elment. — Megbuktam." És aztán? Az egyik elzüllik külsőleg is, a másikból rendes ember lesz talán, de kiégett, dalok nélküli, mámorok nélküli, álmoktól és vágyaktól messze elkerült ember, közönséges ember, halott ember.

A pesti elzüllések tragédiái ezek a novellák és pesti kávéházak füstös, meddő atmoszférájába vegyült budai séták illatos emlékei csengenek ki belőlük. Ennek a prózának legmélyebb vágyakkal teli fohászaiban is — kíséretképp — benne van a biztos csalódás előérzete, leghevesebb fájdalmaiban a kávéházi intellektuelség távolságot tartó mindenben-kételkedése és legholdvilágosabb romantikájában annak a világnak különös cinizmusa. Jób Dániel talán az első, aki ezt a két végletet együtt adja úgy, ahogy organikusan egymásból nőttek és minden pillanatban egymással keveredtek, úgy, ahogy a határokon a „már"-ok és a „még"-ek összecsapásainak pillanataiban tényleg vannak. Ezért — stílusának belső muzsikájáért — érezzük a mai Pest költészetének az ő költészetét, pedig alig vannak benne pesti *motívumok, és mindarról*, ami ezeknek a tragédiáknak és poézisüknek legszélesebb kerete, soha szó nem esik az ő novelláiban. De — mondom — van valami a hangsúlyozásában, a kiemeléseiben, az elhallgatásaiban, abban, ahol hasonlatait találja és hogy mit mivel hasonlít össze, ami spontán erővel ennek és csak ennek a világnak egészen különös hangulatát hozza, van valami emberi sorsának ritmusában, élet-

elemeik egymással keveredésében, ami így itt és csak itt lehetséges. Különös, egészen paradoxonszerűen ható jelenség, hogy ennek a lármás, indiszkrét, hangosan panaszkodó és ordítva örülő városnak lírikuma talán legerősebben és mindenesetre legtisztábban egy ilyen végtelenül finom, csak művészi, minden hangos hatást kerülő művész írásaiban szólal meg. Pesti volta pedig annyira csak a dolgokat körülvevő atmoszférában van, hogy azok, akiknek érdekük és kényelmességük, hogy minden új dolog, ha már nem lehet rossz, legalább idegen és ne ezen a talajon nőtt legyen, megcáfolatlanul foghatják rá, hogy csak a külföldi utánzása és semmi összefüggésben nincs a mi életünkkel. Nyugodtan mondhatják, mert itt még az elmondásoknak sincsenek meghallgatói, hogyan lehetnének az elhallgatásoknak?

1909

Ady Endre*

Ady Endre... ha csak róla lenne szó, minden egyszerűbb lenne. Szinte csak variálni kellene az ő szavait:

Míg nem jöttem, koldusok voltak,
Még sírni sem sírhattak szépen.
Én siratom magam s a népem...

Nem volna túlzás ezt mondani: ha Ady Endre nem volna, ki kellene találni. Nem lenne... mert megtették már (nem kell neveket írni, úgyis tudja őket mindenki). Mert hiába minden, Ady mégis elsősorban a magyar versek Adyja, a forradalom nélküli magyar forradalmárok poétája. Siratnivalóan groteszk ez az Ady Endre publikuma. Olyan emberekből áll, akik úgy érzik: nincsen segítség, csak a forradalom. Akik ezt látják: ami van, az nem volt új és jó sohasem, csak elnyelője mindig minden újnak és jónak; rossz, amin nem lehet toldani, amit el kell pusztítani, hogy helyet adjon új lehetőségeknek. Forradalom kellene, de még megkísérelésének távoli lehetőségeit sem lehet remélni. Csak vezetők lennének; olyan emberek, akiket — talán — nagy emberekké tehetne egy csak álmokban létező forradalom és a forradalom utáni Magyarország.

És mindenben így van. Mindenütt a magyarok a „legmodernebbek". Sírnivalóan groteszkül járnak elöl a legradikálisabban minden új művészi és filozófiai mozgalomban; minél becsületesebbek és minél magyarabbak, annál inkább. Mert nincs magyar kultúra, ahová bekapcsolódni lehetne és mert a régi európai ilyen szempontból semmit sem jelent, csak a messze jövő hozhatja meg a megálmodott közösséget számukra. Ilyen az orosz intellektuelek helyzete is, de azoknak legalább van forradalmuk és így

* A tanulmány az *Illés szekerén* c. kötet után íródott.

van miben formát találnia a kultúra után való vágyódásaiknak, és ez a „teljesülés" formát és súlyt ad minden, nem direkt szociális és politikai alkotásuknak is; a magyarok vágyódásai meddők kell hogy maradjanak örökre. Mert Magyarországon a forradalom csak lelkiállapot, csak az egyetlen pozitív, formai lehetősége annak, hogy a végtelen izoláltság okozta kétségbeesés csak kifejezést is bírjon kapni. Csak lelkiállapot, csak vágyódás és annyira és oly kizárólag az, hogy nemcsak nem felel meg neki a valóságban semmi, de még mint képzelődésben sincsen benne semmi igazán megfogható, semmi egy — bár utópisztikus — realitásba belekapcsolódó.

Ennek a forradalomtól megfosztott forradalmiságnak világából valók Ady Endre magyar versei. Már egy régebbi versében *(Vízió a lápon* az *Új versek*ben) tiszta kifejezést kap ezen érzés: kell a forradalom neki, Ady Endrének, a mai magyar embernek. Kell, nem mert megjött az ideje, nem mert hasznos volna, mert új értékeket hozna és elpusztítana régi hitványságokat, de mert neki kell, neki, hogy tovább bírjon élni, hogy gyökértelen szeretetét legyen hol elültetnie, hogy benne elpusztuló gazdagságait legyen kinek és hová adnia. Kell, hogy élete formát találjon valahol.

Sokáig lesz, sokáig tart még
A régi sors, a régi átok?
Késlekedő, tunya, vörös Nap
Hozzád kiáltok.

Nem akarok dühvel meghalni.
Ajzott és visszatartott ivvel,
Remény nélkül, fekete gyásszal,
Fekete szívvel.

Kelj föl, óh, kelj föl, szent, vörös Nap...

Ez az Ady Endre (és minden magyar intellektuel) viszonya a proletársághoz: a leglégiesebb, a leggyávább, leghalkabb és alig tudatossá tehető vágyódások egyedüli konkrét kézzelfogható formát öltése. Ha Gorkij szocialista lesz: egy nagy vágyódás kap egész teljesülést; ha Shaw — egy gondolkodó levonja társadalomfilozófiájának minden konzekvenciáját. Ady Endre szocializmusa: vallás (kisebbeknél csak narkotikum); kiáltó szó a pusztában, segélyért ordítása egy megfulladónak, görcsös beleka-

paszkodás az egyetlen lehetőségbe ami még van, csak imádva (vagy néha káromolva) azt; ismeretlennek, titokzatosnak és mégis közelinek, mégis az egyetlen igazán reálisnak érezvén azt.

Nyakatokon vad, úri tatárok
S mégis büszke a ti fejetek.
Frissek a vérben, nagyok a hitben,
Csák Máté földjén ti vagytok az Isten.
Előre, magyar proletárok.

Meddő dolog arról beszélni, milyen viszonyban van Ady a szocializmussal; a szocializmus csak forma itt, amelyben érzései formára találnak. Ha ezeknek a forradalmi daloknak vannak stílusban rokonaik, akkor Baudelaire istengyalázó költeményei azok vagy Verlaine Mária-versei és leginkább talán Brentano katolikus litániái. Nem is kell olyan versekre hivatkozni, ahol összeolvad vallás és forradalom (például *Az Isten harsonája)* vagy csak olyanok számára, akiknek az Isten nevet kell látniok, hogy valamiben felismerjék a vallásosat; Adynak minden verse vallásos vers. Ha egész röviden akarnám formulázni azt, ami a legmélyebben közös valamennyiben, azt kellene mondanom: vallásos versek, egy nagy misztikus, vallásos érzés kiáradása mindenfelé és mindenhová. Egy olyan erős vallásos potencia, egy oly végtelenül heves megkívánása a vallásnak van itt, hogy mitológia lesz ezeknek a verseknek világában mindenből, Isten vagy ördög az élet minden megnyilvánulásából, zsoltár minden versből, ami róluk íródott. (És itt is felesleges dokumentumnak — rendelkezésünkre állanak az ő szavai: „Korcs hegyi beszéd minden dalom".)

Mitológia lesz az egész életből Ady verseiben. Egy egészen új magyar mitológia jött létre már a magyar versekben is. A messze távolban Párizs, a csábító, a gyönyörű, a mindennek anyja, az új Heszperidák szigete és a közelben a Magyar Ugar, a purgatórium és az infernó sok válogatott kínokat termő köre és odúja. És félelmes árnyékokat vető erőt kapnak itt Pusztaszer és Dévény, Csák Máté és Debrecen város. És megindul ellenük a küzdelem: a kurucok régi küzdelme, a Dózsa Györgyök örök harca és a Vazulok és a Szent Margitok megölt lelkei sírnak kíséretet a nagy viadalhoz.

És a még nagyobbak, a még mélyebbek: az Ős Kaján mítosza és az Ond vezéré és még sok másé. És egy lépést sem kell kifelé tenni ebből a

világból és ott vannak a Baál-Isten himnuszai, a Pénz-Isten litániái, a rejtelmekkel teli bihari legendák Csend hercegről, a Nyár elégiái és a nagy körtánc a Léda arany szobra körül. És csak nyílt kifejezést kapott, csak egészen tiszta kifejezést, minden közbeeső állomás, minden „élmény" és „szimbólum" elhagyásával ez a mindig meglévő érzés a legújabb versekben, az Isten-versekben.

Ady Endre misztikus, mi az értelme ennek a kifejezésnek? Talán ez: a misztikusnak (csak az érzésformát veszem és nem megnyilvánulásait) nincsen distancia-problémája. Tehát ez: a misztikus számára nincsenek ellentmondások, nincsen különbség a „nézetek" között; ő minden és mindennek az ellenkezője is egyszersmind. Ezt jelenti: a misztikus számára nincsenek nagy dolgok és nincsenek kicsinyek, nincsenek szent dolgok és nincsenek profánok, nincsenek „valóságok" és nincsenek álmok és nem léteznek azok a különbségek, amelyeket mi a konkrét és az absztrakt, a szubjektív és az objektív között szoktunk tenni. Ez a középkorban igen egyszerű és igen könnyen átlátható volt: a misztikus az volt, akiben minden vallássá lett vagy talán így inkább: akiben a vallás, a vallás érzésesszenciája a mindenné lett. De ez ma éppen ilyen egyszerű, ha talán nem is olyan könnyen átlátható és az egész különbség egy régi és egy mai misztikus között csak az, hogy a réginek voltak formái és a mainak már nincsenek. A réginek biztos és megingathatatlan formákat adott az egyház, a hivatalos vallás, a biblia, formákat, amelyeknek szilárd falai közé bátran ömölhettek az extázisok forró lávapatakjai. A mai misztikusnak nincs hol formát találnia, neki magának kell magából megteremtenie mindent: az istent és az ördögöt, a földet és a túlvilágot, a megváltót és az antikrisztust, a szenteket és az elkárhozottakat; neki magának kell megírnia a bibliát és mindazt, aminek kedvéért aztán elolvasná. Így a lényeg minden azonossága mellett elveszti a típus tisztaságát: költészetnek látszik csupán. Mert felületes látás számára nincsen különbség a költői „motívum" vagy „tárgy" és a misztikus életegzegézis között; ami egészen tisztán elválasztotta őket egymástól akkor, az egyik játék-, a másik pozitív igazság-jellege megszűnt már és ma csak mint érzésforma létezik a misztikusság mindenütt és mindenfelé elszóródva. Így ma minden igazi költő többé-kevésbé misztikus, sokkal inkább és sokkal erősebben, mint a középkorban; talán azért, mert ma — kényszerűségből — költő lesz a misztikusok legnagyobb részéből.

Próbáljuk meg most már innen meghatározni Ady stílusát. Talán legegyszerűbben a végletek által lehetne. Mondhatnám: Ady lírája a legtisztábban fogalmi líra és ezt: Ady lírája a legérzékibb líra valamennyi

között. És összefoglalásképpen: Ady lírájában nincsen különbség közel és távol között. Nem abban az értelemben, mintha a distanciálás művészi problémája lenne megoldva, közel és távol artisztikusan kiegyenlítve (ez minden jó versben így van), de egészen szó szerint. Úgy, hogy nincsen különbség közel és távol, konkrét és absztrakt, Én és világ, élmény és szimbólum között (és ezt a párhuzamossági sort a végtelenig lehetne folytatni). Ady versei alig személyesek már. Nem a szemeink előtt nő egy élmény a szimbólumig, a végtelenségig, a mindent magábafoglalásig, de úgy hat valahogy, mintha a két legszélső pólus, az, ami a dolgok és ami a lélek legmélyén szunnyad, mind a kettőnél mindig eltakarva attól, amit egyéniségnek vagy hangulatnak, vagy pillanatnyiságnak szoktunk nevezni — mintha csak ezek a végső pontok léteznének és pattannának össze oly vehemenciával, hogy eggyéválásuk tüze elválaszthatatlan egységgé olvasztja őket. Ady képeinek érzékisége szinte fájdalmasan erős és közvetlen, de az, ami képpé válik bennük, a leghidegebb biztonsággal és a legcélbatalálóbb absztraktsággal fogalmi, megállapító, minden pusztán egyénin messze túllévő. Csak egy pár példát írok ide:

Ilyen bánat-folt nincsen fölvarrva
E kerek földön senkire,
Csak fajából kinőtt magyarra.

vagy:

Éreztem az Isten-szagot
S kerestem akkor valakit

vagy:

Két rohanó lábam egykoron
Térdig gázolt a vérben
S most nézd, Uram, nincs nekem lábam,
Csak térdem van, csak térdem.

Minden Ady-vers villámgyors precizitással világít meg és végleges erővel fejez ki egy helyzetet: a hatás legfőbb titka mindenütt abban a semmi más módon meg sem közelíthető súlyos és tömör pontosságban van, amivel egy-egy definíció (hiába, nincs más szó erre!) magába foglal mindent. Ilyenekre gondolok főleg: „Rossz a világ itt: dacos Hunnia/ Álmodva vívja a régi csatát./ Veri a Jövőt..." Talán így van: az Ady-versekben

minden kérdés metafizikaivá lesz, minden hang valahonnan túlról, a dolgokon túlról jön; minél érzékenyebb és fájóbb közelségből hangzik el, annál erősebben. Ezért lehet mitológiát-alkotó az ő költői látása: mert szimbólumai a legmegfoghatóbb érzéki erővel élnek és mégis olyan mélyről megfogottak, olyan „általánosak", hogy semmi egyéni, semmi, még a legjobb értelemben vett, mesteremberi megcsináltságnak sem látszik rajtuk nyoma. Úgy hatnak még a legvadabb fantáziák is, mintha valahonnan a földből nőttek volna ki, eredet nélkül, ősök nélkül, alkotó nélkül.

Mondottuk: Ady versei szinte személytelenek már, pedig alig írtak náluk mélyebb és tisztább konfessziókat; és mégsem lehetne belőlük Ady „imaginary portrait"-ját megrajzolni. Ady minden és mindennek az ellenkezője: az ő lírája minden hangulat örökkévalósággá merevítése. Úgy hat verseinek összessége, mintha lelke egy nagy tükör lenne csak, amelyben tökéletes szépséggel és mélységben tükröződik minden, de minden tükröződik, amit a pillanatok hoznak. Ady misztikus és a misztikus számára nincsen különbség nagy dolog és kicsiny, pillanat és örökkévalóság között, még annyi sem, mintha az egyik emanációja lenne a másiknak. Mindent ki lehetne olvasni ezekből a versekből, de minden egyes dolognak vagy nézőpontnak az ellenkezőjét is egyszersmind. A misztikusnak minden egyformán nagy és csak a vallás volt az, ami formát adott a régieknek; a mainak csak pillanatai vannak, a mainak megnyilvánulásai millió, külön, magában befejezett és egymásnak ellentmondó hangulat-atom egymásmellettiségéből állanak. Csak mint ilyen versek kaphatnak formát, de egy misztikusnak sohasem lehet elég, ha megír egy pár vagy akár egy egész nagy sor „szép" verset.

Itt van a magyar versek jelentősége Ady számára: bennük találnak először formát misztikus vágyódásai, verseken, esztétikai hatásokon túlmenő jelentőséget; beleérnek az életbe, belenőnek abba, formálják, átgyúrják, újrateremtik azt; szavakat találnak ezrek még dadogásig sem érett panaszai és fájdalmai számára, imakönyveket adnak istenkeresőknek és harci zsoltárokkal ráznak fel álmaikból évszázadok óta szunnyadókat. Adynak kellettek a magyar versek, hogy ne csak poéta legyen, mert ő, mint poéta nem bírta volna el soha az életet, mert neki nem lehetett volna formája az, hogy költő legyen, akinek verseit finom kezek tapogatják körül, mintha karcsú vázák lennének, vagy akinek halk szavait szégyenlős lelkűek suttogják csendes szobákban, hogy maguk elől is elrejtsék amit éreznek.

Rám néznek és minden rendben van:
„Nagy valaki ez, vagy nagy senki".
Csupán azt nem kérdi senki sem:
Gyűlölni kell-e vagy szeretni?

Úgy bánnak velem, mint kisdeddel,
Hol elaltatnak, hol fölráznak.
Minek születtem: valakinek,
Prófétának vagy zsigorásnak?

Itt találkozik Ady centrális élménye az Adyt olvasók centrális élményével. Mert bizonyos: ez az ő igazi jelentősége a mai Magyarország számára; a lelkiismeret, a harci dal, a harsona, a lobogó, amely köré minden csoportosulhat, ha harc lesz valamikor, a jelszó, amelyet este a tábortüzeknél virrasztók váltanak. De szinte azt lehetne mondani: véletlen így Ady hatása, mert nála mégis csak epizódok a magyar versek; az ő lelke mindent egyformán és egyforma erővel tükröz, hát tükrözi ezt is, ezt, éppen azt, ami a mai magyaroknak olyan nagyon, olyan pótolhatatlan mélységgel kell. És ezt kellene mondanunk, ha csak költőt látnánk Adyban; ha az ő abnormisan intenzív, mély és spontán átélő képességét tipikusan költőinek, aeolhárfaszerűnek látnók, olyannak, amelyet minden szél egyformán bír megszólaltatni. A magyar versekben egyfelől fúj csak a szél, csak egy lehetőség van és nincs annak ellenkezője; itt ki vannak osztva a szerepek előre és örökidőkre, szigorú kizárólagossággal van elválasztva a jó a gonosztól és kemény, rikító, plakátszerűen éles színezéssel vakító fehérre festve az egyik és ragyogó feketére a másik. Igaz: a régi misztikus nem tesz különbségeket, de azért nem tesz, mert a vallás megteszi helyette; Adynak itt magának kell megteremtenie a kereteket és ezen belül minden úgy alakul aztán, mint bárhol másutt.

Mindez már csodálatos gazdagsággal és sokszínűséggel ígérkezett és részben meg is volt a régi kötetekben, de a legtisztább stílust mégis csak az újban találta meg. Ady Endre nyelve folyton zengőbben egyszerű, nagyvonalúbb és többet átfogó lesz; miután a *Vér és arany* egy pár versében elérte az „érdekesség", a sok színben ragyogás tetőpontját, most mindig egyszerűbb, kevés, nagy folttal és egy pár erős vonallal dolgozó lesz; közelebb ahhoz az egyszerűség felé menő fejlődéshez, amin a mai festők legjobbjai és egy pár igen nagy költő (Kipling, Verhaeren, Stefan George stb.) dolgoznak. Nem veszt ezáltal érzéki erejéből, de tüze — ha talán hevesebb is, mint volt — most már fékezettebb, színei ha ragyo-

góbbak is a régieknél, mégis erősebb kompozíciókba szigorúbb erővel belefoglaltak.

Az Isten-versekben szublimálódik ez az érzés a legerősebben, a metafizikának kézzel tapintható kizárólagosságában, a csak végső érzéseket, csak a végső pontokon való megállásokat kifejező, sziklaszerű súlyossággal gördülő szavakban. Ady lírája egy szép és nagy, az egyetlen igazi értelemben folyton primitívebb lesz. Minden vágyról, minden gondolatról, minden látásról mindig erősebben foszlik le minden véletlen, minden kísérő, minden impresszionisztikus elem, és egy pár nagy érzés kizárólagos és felséges monotóniájával hömpölyögnek a legutolsó versek áradatai. Régebben minden vers egy tájék, vagy egy ember, vagy egy nagy szituáció volt, ma mindegyik csak egy nagy, egyszerű, mindent magába foglaló, nagyvonalú gesztus.

Így áll a harminc esztendős Ady Endre a mai magyar lírában, mint a fiatalok legfiatalabbika. Valamikor megcsinálta az első nagy felfordulást a magyar lírában, színeket és hangokat adván az utána jövőknek és boldogságot, lehetőségeket és utakat az újhoz, merészhez, színeshez és érdekeshez. Ma azon a ponton van, hogy megcsinálja az új átalakulást: a küzdelmet az „érdekes" ellen, azt, ami ma még csak a képzőművészekben vált tudatossá, ami ellen a leghevesebben tiltakoznék és fog tiltakozni a hivatalosan „új" magyar irodalom, ami — írók között — csak egy pár egészen fiatal íróban kezd a legtöbbször alig tudatosan megszólalni, ami talán csak egy pár év múlva fog (ha fog) teljes erővel megnyilatkozni ott.

Így áll előttünk a harmincéves Ady Endre, mint a legerősebben, a legbiztosabban a jövőbe mutató magyar író valamennyi között. Az ő — a legmélyén — egészen időtlen lírája, mint szociális hatásaiban az egyedül számba jövő, mint az emberileg a legmélyebben megrázó, mint a formailag legizgatóbban aktuális mai magyar költészet.

1909

Új magyar líra

Ady után és Ady mellett igazságtalanság bárki másról beszélni, főleg fiatalokról, az Ady után következő generáció lírikusairól. Igazságtalanság, mert, ha még egyik-másik közülük összemérhető lenne is vele, még ha valamikor összemérhető lesz is, ma elnyomó erővel áll az ő büszke és ragyogó beteljesüléseinek kiérlelt pompája, amazoknak még a leggazdagabb ígéretei mellett is.

Balázs Béla, akinek temperamentuma pedig oly mélyen ellenkezője Adyénak, jár mégis a legközelebb Ady utolsó stílusához, vagy talán inkább azt lehetne mondani, hogy az ő versei is azt keresik, ami ezekben a versekben kialakulóban van. Balázs Béla is misztikus és így extenzíve is, intenzíve is több a lírikusnál. De az ő miszticizmusa csak kontemplatív, csak a látásé, nem a küzdelemé, mint Adynál. Vagy pontosabban: Ady költői temperamentuma egészen lírikus, úgy, hogy a kiegyenlítődésnek, az egyensúlyba jutásnak valami célkeresésben lehetett csak formát találnia; Balázs Béla látása specifikusan drámai: az ő egyensúlya az egymással szembefeszülő erők egyensúlyából jön létre, az ő világa mindenütt egészen zárt, mert mindent csak egy vele ellenkező és ellenkezése által a végletekig feszítő dologgal való kapcsolatban képes látni. Balázs Béla versei tulajdonképpen drámák *(dramatic lyrics*nek nevezhetné, mint Robert Browning, összességüket) és már ezzel is ki van mondva, mennyivel szűkebb az ő világuk az Adyénál. A dráma csak az embert kifejező művészet, oly kizárólagossággal, mint talán csak a szobrászat, emberek küzdelemszerű együttlétének világszimbólummá emelése és minden más csak járulék benne. Ady lírikus temperamentuma az egész világot tükrözi a maga káprázatos, sokszínű gazdagságában, Balázs Béláé két ember szembeállásának egy gesztusába, vagy egy magányos monológ kis töredékébe zárja be azt.

Balázs Béla versei drámák abbreviatúrái és stílusuk — itt találkozik

Ady utolsó stílusával minden mélységes ellentét ellenére, ha csak mint út, mint a stílusmegoldásnak kísérlete is — stílusuk a szimbolikusságig összeszorított érzéki erő. Egyetlenegy — lényegében drámai — helyzetnek egy ember lelkén (tehát líraian) visszaverődő reflexe minden ilyen vers; nincs benne semmi más, mint ez az érzés, el van hagyva mellőle minden szín, minden díszítés és maga az érzés a lehető leghevesebben keresi a legegyszerűbb szavakat, azokat, amik csak egy hirtelen rávetett fénysugárral világítanak rá egy percig az ős, nagy homályra, de amiknek dacos egyszerűségű mindent kimondása mégis csak sejtetése az igazi, a legmélyebb drámával szemben. Ezek a versek egy minden komplikáltságot magába foglaló nagyvonalú egyszerűség felé haladnak. Megvetik — formájukban — az érdekességet, a csillogást, a különös hatásokat és szenzációkat. Ezeket valahogyan az élményből viszik magukkal: mindegyik vers tartalma egy végtelenül bonyolult és finom lelki történés, de minden egyes vers stílusproblémájának lényege éppen ennek leküzdéséből áll. Abból a heroikusan erős törekvésből, hogy leküzdje az anyagnak ezt a finom kisszerűségét, ezt a monumentális hatásokra alkalmatlan voltát, keressen egy olyan témát, ahol régi népdalok vagy népballadák monumentális egyszerűségébe belesimulva mégis elférjen az élmény komplikált sokszínűsége. Ezekben a versekben a leglégiesebb, alig megfogható érzések, az intellektuális életformákkal együtt járó szentimentális életmegnyilvánulások keresnek formát, és stílusuk lényege éppen ennek a — tulajdonképpen anyagtalan — fluidumnak matériává átalakítása. És ezért közöttük még az igazán sikerültek is kevés emberhez szólnak igazán: lírai lényegük a lelki kultúra egy igen-igen nagy fokát tételezi fel; az intellektualitásnak életformává alakulását és olyan tragikus szembenállásokat, vagy egyedülállásokat, amikkel ez együtt jár. Abban tehát, amit ezek a versek föltételeznek, semmi specifikusan magyar nincs. Csak formájukban van, abban a biztos, erős és bátor keresésben, amellyel új nyelvi értékeket, szunnyadó lehetőségeket ásnak ki a talajból és mentenek meg az életnek. És az értékeket természetesen csak ezek döntik el, ha a hatások nagyságára kicsiny is a befolyásuk.

Ady Endre mindennek ellenére a legtisztábban lírikus temperamentum ma nálunk (csak éppen túlnő a lírikus típuson); Balázs Bélánál már van valami közvetett a lírikusságban, az ő versei drámák tükrözései lírikus fényekben — de hol a lírikusság Babits Mihály verseiben? Fontos és jellemző, hogy ezt a kérdést egyáltalában fel lehet vetni. Babits Mihály talán a legnagyobb nyelvművész és legtudatosabb nyelvvirtuóz köl-

tőink között. Az ő ezer színben csillogó képei az egész világot magukba képesek zárni; szavainak csodálatosan simulékony ereje nem érez határokat sehol sem, sehol valamit magától idegennek és kifejezhetetlennek. A legtöbb költő élményképességének vannak tematikus határai: bizonyos dolgok nem léteznek számára; Babits lírája számára nincsenek idegen dolgok sehol sem. Finom variációkat játszik Ady-témák felett, groteszk ritmusokban szólaltatva meg a rónán száguldó turániakat és a pusztán csillogó délibáb fényében ragyogtatva a távol Babilont, Párizst. És végigrepülnek ezek a versek az egész világon és megszólal bennük az indus mindenen átlátó kontemplációja, a keresztény középkor primitív, nagyvonalúan naiv teodiceája és mellettük éppoly erővel zengi fehér dalát Wolfram a dalnokversenyen, mint a Tannhäuser kéjtől és vértől pirosan tündöklő énekét. Egymás mellett hangzik a kékvirágot keresőnek, ez életet elmulasztottnak fájó, rezignált panasza és a bűnt, a nagyságot teremtő, bűnt dicsőítő óda. A golgotai csárdában Krisztus palástjáért kockázó katonák vad éneke mellett Hégésóról és az aliscumi leányról szól az ének; csendéleteket látunk kifordított asztalfiókokból és egész csendéletszerűen az oláh vásárt. És megszólalnak és hangokat kapnak elhagyott szobák bútorai, ódon szállodák, piszkos lichthofok és nyári uszodák; kézzel fogható realitással elevenedik meg a sötétben martalékra lecsapó, automobilon közeledő halál, a repülő templom és sok más groteszk fantázia és furcsa meseszerűség veszi körül a moziban játszódó amerikai lányszöktetés tragikus históriáját. És a kis kötet határtalan világának szinte a végtelenbe vesző kertjeként, ott az ezerszínben ragyogó Irisz himnusza és a másik oldalon feketeország izzóan sötét elégiája.

Mégis: hol van az emberi ezekben a versekben? Sokan vannak és nem a legrosszabban látók és olvasók, akik nem találják ezt meg bennük sehol sem, akik csak elismerik képlátásának merész biztosságát és a ritmus lüktetéseinek mindenoldalúságát, de nem látnak benne semmi igazán emberit. Azt hiszem, ebben igen sok az igazságtalanság. Még ha igaz lenne is, hogy nem szól ezekből a versekből soha és sehol közvetlen erővel egy lélek a másikhoz, ha csak a szeme, füle és keze nyilvánulna meg bennük Babits Mihálynak, nem lenne az már ekkor is emberi? A virtuozitás szó nagyon felületesen generalizáló és a mesterember szó talán még inkább. Mert vannak, akik szegénységből csak virtuózok és vannak, akiknek túláradó gazdagsága nem bír el más formát; vannak, akiknek végső, mindent elfojtó és sehol vigaszra találni nem tudó kétségbeesésük zenéjére táncol millió víziójuk körtáncot és vannak, akiknél egy nagy primitív életöröm

mozgatja ugyanezt; vannak, akiknél a lényegkeresés meddőségének fáradt belátása köré csoportosul az ezer szín és kép, és vannak, akik éppen a lényeget keresik minden anyag anyagszerűségének kihozásában, minden fénynüansz összes lehetőségeinek teljes kimerítésében. És ilyen virtuozitásokban ne lenne semmi emberi? Babits ritmusában, képhalmozásában van valami csodálatosan töretlen vehemencia, valami hihetetlenül erős nekirohanás a dolgoknak, a legszélsőbb, a legvadabb, a legfurcsább kifejezéseknek; valami különös mély, és mégis hideg odaadás a dolgokkal szemben, egy olyan odaadás, amelynél minden distancia be van tartva mindig, egy olyan odaadás, amiből nem lesz beleolvadás sohasem. Egy olyan odaadás — hogy egy szóval jelezzem a lényegét annak, amit mondani akarok —, ami tulajdonképpen maszk. Abban a gesztusban, amivel itt minden költészetté válik és egyforma hideg izzással válik költészetté, érzem ezt a védekezést, ezt az elbújást a minden mögé, valami szégyenlős fájdalomnak ezt az elrejtését. És a képek töretlen erejéből sokszor a mindent eltakaró maszk merev erejét érzem ki, az elrendezések, a dekoratív hatások virtuóz játékszerűségéből egy még ironikus formában való kifejezésre is túlságosan szemérmes fájdalmat. Ezért danse macabre lesz itt a fájdalomból.

Legérdekesebb lenne persze a képekből kifejteni és kigombolyítani a bennük elrejtett igazi lírikusságot, megmutatni, hogy hogyan táncolják körül ragyogó színeik a soha ki nem mondottakat. De itt nincs erre tér és alkalom — és talán még felesleges is. Felesleges talán, mert mégis lehetetlen, hogy fel ne tűnjék az a fájdalmasan kiégett nihilizmus, az a meddő vágyódás az élet után, ami minden fénypompa mögül kiérzik, ami halkan kíséri a legvígabb fantáziákat és legvadabb groteszkeket; amit váltig igyekszik hideg virtuozitással eltakarni ördöngös artisztikuma. És egy pár versben *(Sunt lacrimae rerum, Recanati, Az örök folyosó* stb.), mégis szinte egészen leplezetlen kifejezést kapnak ezek az érzések.

Mégis: Babits Mihályban ma talán a virtuóz hat a legerősebben, ha igazán emberi tartalmai — talán kerülő utakon ugyan — nem is maradnak egészen hatástalanul. Mert ezeknek a hatáslehetősége talán még sincs annyira elrejtve, mint az első pillanatra látszik, sőt a magyar intellektuelek egy nagy része számára oly végtelenül aktuálisak, oly izgatóan az ő kérdéseik, hogy sokan közülünk talán ugyanabból az okból mondják virtuóznak Babitsot, amiért az ő versei virtuozitással leplezik tartalmukat. Ragyogó színek játéka kiégett vágyak körül, nem mai magyar poézis ez, nem — mondjuk megszorításképpen — nem Pest város poézisa ez?

De Babits Mihályt mégis igazságtalanság lenne Pest poétájának megtenni; hiszen érzésnek és kifejezésnek ez a szembenállása nemcsak pesti, csak talán éppen Pesten a legszembetűnőbb, és — ez a legfontosabb — Babitsnál kevés, majdnem semmi pesti nincs. Az ő virtuozitása (bármi legyen is oka és gyökere) erős, kemény, hideg biztonságú és férfias, minden ellágyulás és szentimentalitás nélküli. Csak az alaphangulatokban van a közösség és abban, hogy ezek nem direkt lírával vannak kifejezve, de csillogó dekoratív virtuozitások és ironikus mindent lemosolygások mögé elrejtve. Az esztéta típusát a nagyváros hozta létre és bizonyos, hogy minden nagyvárosnak megvan a maga esztéta típusa; csak a legközelebbire, a legszembetűnőbbre hivatkozom itt: a Hofmannsthal és a Hofmannsthal-kör bécsiességére. Pestnek is megvan, meg kell, hogy legyen ez a típusa, bár fiatalsága és kultúrahiányból származó profiltalansága miatt ez (éppúgy mint Berlin esetében) sokkal nehezebben definiálható, mint a régi nagy városoké, mint Bécsé, Párizsé vagy akár Münchené. Ha mai költőink között azokat keresem, akikről azt szeretném elsősorban mondani, hogy pestiek, két nevet kellene elsősorban ideírnom: Kemény Simonét és Jób Dánielét. Manet művészetének van ajánlva Kemény Simon kötete, és első oldalán ez a prózai mottó áll: „Miért dolgozzam, mikor kritizálhatok? Miért kritizáljak, mikor hallgathatok? És miért ne hallgassak?" Valahogyan már a kettőben — mert ez a két motívum vonul végig az egész köteten — benne lehet érezni a mai Pestet. A másodikhoz talán nem kell kommentár, a pesti kiégettség hangulata ez, a Jób-novellák hangulata, különös, vállvonogatóan nihilisztikus hangulat, amiből néhaféle váratlanul és hirtelen hevességgel mély és erős sírások hangzanak fel. A letörtség cinizmusa ez, amelyben nem rezeg tudat alatt sem az egykor heves és éles fájdalom (mint például a skandináv nagyvárosok cinikus romantikájában), de amely léha bátorsággal nihilista a végletekig, hogy azután egy ponton egyszerre és minden kapcsolat nélkül törjön ki belőle az, amit eltakar. A mottó érdekes és végtelenül jellemző: a pesti esztéták eklekticizmusa forradalmi. Azért-e, mert nálunk nincsenek régi értékek, amiket játékosan fel lehetne eleveníteni, mint Hofmannsthal a barokkot, mint angol esztéták az Erzsébet-kort? Vagy talán azért, mert minden letörtség ellenére itt mégis egy fiatalabb faj nagyobb és frissebb ereje él, ami legalább egy dolgot nem enged közönyössé válni előttük: ez az új, a művészileg új? (Pesti kritikusokra is lehetne itt hivatkozni, szemben a bécsi és a párizsi esztéták konzervatívságaival; míg a berliniek a mieinkhez hasonlóan, a második feltevést erősítik meg.)

Minden esztéta művészet többé-kevésbé eklektikus, talán azért, mert

mindig van benne sok félreállás az élettel szemben és így annak oly távolból való látása, hogy spontánul mindegy lehet, vajon valami közvetlenül az életből jött-e, vagy képekből és könyvekből. De sok és sokféle hatás kevesebb, mint egy hatás, és kevesebbet vesz el a dolgok átérzettségéből. És ezekben a versekben van valami különös és bizarr eredetiség. Néha egy meghatódás, a pusztulás, a lefelé menés közben való megállásban; egy-egy hirtelen kitörő sírás, amit nem lehet elviccelni és elrejteni; egy-egy fáradt és kemény eltökélés és vállatvonás és ajkfélrehúzás és — főleg — betegesen érzékeny vágyódás valami új után. Kemény Simon képei izgatott hirtelenséggel és lázas mohósággal nyúlnak a dolgok után, megragadják őket hosszú fehér, ideges ujjaikkal, és addig forgatják és addig gyúrják őket, amíg meglátnak rajtuk valamit, ha csak egy tűnő fény reflexét is, amit még nem látott meg előttük senki. Innen nagy keresettségük: érezni eredetiségüknek ezt a nem spontán vízióként jött, ezt a nagy nehezen megtalált voltát; de innen — mindennek ellenére — közvetlenségük is: érezni azt a puszta művészin túlmenő, mélyen emberi vágyat és szenvedést, ami ezt a keresettséget létrehozta. A keresett képek magukkal hozzák az utat, amin jöttek és azt is, ami az úton hajtotta őket és így éppen keresett voltuk közvetlen erővel ható élménnyé teszi őket.

A legtöbb fiatal író esztéta. Dutka pár igazán szép és finom verse csak gyöngéd és halk hangjaival hat és képeinek bágyadt, szürkés tónusbanmaradásaival. Nehéz megmondani, mi a nagyobb veszedelem itt: a bennragadás ebben a hangban és a velejáró szürke monotónia, vagy a hangnak Adys hatásokra törő erőszakolása. Mohácsi Jenő helyzete — az igaz, hogy itt Ady nélkül — ugyanez. De az ő mostani kötete a hangforszírozás jegyében áll; minden irányban ez a tendenciája: a képek, a ritmus, a szavak végtelenül keresettek itt, hangosak, lármásak, tolakodók, élénk és erős ellentétben sok motívum nagy egyszerűségével, ami talán enélkül nagyon hatna. (Vagy talán kitűnnék banális volta?) Juhász Gyulát komoly művészi becsületessége egyre erősebben a monotónia felé viszi. A második *Holnap*-kötetben kétféle verse van: az egyik a megcsinált vers fajtájából, az olyan verséből, melynek hatása majdnem iparművészeti, néha nagyon finoman, de néha az első kötetéhez képest, mintha gyengült erővel; a másik a szubiektív, tisztán lírai, az élet utáni meddő vágyódásnak a Babitsénál halkabb, lágyabb, talán közvetlenebb, de kifejezésében gyengébb variációja.

Gellért Oszkár külön utakon jár. A végső célokban talán közel a Balázs Béla intellektuális lírájához, de éppen itt látszik meg, milyen döntő for-

dulatot jelent Ady Endre megjelenése minálunk. Gellért Oszkár verseiben is intellektuális tragédiák vannak elmondva, de ezekben a versekben anyagtalan marad az érzések anyagtalansága és művészileg is vékony és megfoghatatlan, ami az élményben az volt. És mintha költőjük érezné is ezt, nobilisan tompítja le verseinek tónusát, redukálja eszközeit a legszükségesebbekre. Ezáltal kissé különös, de előkelő egységet kapnak a versek, melyek kétségtelen a legokosabb, a legtartalmasabb magyar versek közül valók, csak az a bajuk, hogy az okosság nem lesz lírai érték bennük, sőt a maga meztelen tisztaságában még inkább akadálya is annak.

1909

Móricz Zsigmond novellás könyve

Az igazi meleg öröm hangján kell beszélni erről a kötetről. Mert igazi magyar novellák vannak benne, és magyarok a szó legegyszerűbb, leghasználtabb és elhasználtabb értelmében. Nem kell a kedvükért új értelmeket adni ennek a szónak, sem polemikus élességgel kihegyezni az újat benne. Ezekben a novellákban a vitákon kívüli „igazi" magyarosság szólal meg, a legbiztosabb és legkomolyabb írni tudás minden eszközével, és az új magyar irodalom szavakat találó és kitaláló kedvének sokszínű csillogásával. A magyar falu világa ezeknek az írásoknak világa; az ostoba népszínművek és a ragadósságig szirupízű novellák nagy tömegétől már émelygőssé vált magyar falu. Aminek minden motívumát annyira elcsépeltnek hittük már, hogy — úgy látszott — a nagyon szép és nagyon virágzó magyar novellairodalom vagy felszorul a főváros polgári világába, vagy máshol, proletár területeken például, kell keresnie anyagot, hogy lerázzon magáról minden elhasználtságot. De igazi költő számára csak új dolgok léteznek a földön, és Móricz Zsigmond ránézett a magyar falura, és újat látott, olyant, amit előtte senkisem látott, és gazdagot tragédiákban és komédiákban, és mikor elhozta őket nekünk, kitűnt, hogy a mi tragédiáinkat és komédiáinkat látta meg ott.

A különbségek drámái vannak megírva ebben a könyvben, az emberi és a társadalmi különbözőségeké. Ami egységesnek látszott messziről, az ezer rétegre bomlik fel, ha közelről ránézünk, és fájók vagy nevetségesek (rendesen mind a kettő egyszerre) az érzések, amik születnek, ha két réteg érinti egymást. Az alig látható társadalmi különbségek: az uraság felé felcseperedő paraszt és a parasztosságba lezüllő úr ellentéte. És ezerféle színt játszik, ahogy egymás mellett állnak, aszerint, hogy férfi néz-e szembe asszonnyal, vagy férfi férfival, vagy asszony asszonnyal. És a parasztok és a falu „intellektuel"-jeinek, a papoknak és tanítóknak ugyanilyen sokszínű ellentétei. De az ellentét szó durva itt, és durva a különb-

ségtevés emberi és társadalmi ellentétek között; e drámáknál minden oka és megnyilvánulása olyan mélyen „csak lelki" a maga lényegében, és olyan erősen „csak külső", „csak érzéki" megjelenését tekintve, hogy nincsen itt értelme semmi osztályozásnak. És mégis az őseredeti, a legmélyebb arisztokráciát kell éreznünk akkor, amikor a parasztsorba süllyedt úrinő, aki tejet kért a parasztsághoz már akklimatizálódott familiájától, és nem kap a sógorasszonytól, befogadja azt mégis, mikor éjnek idején aztán hozzámenekül, mert az ura rajtaérte egy legénnyel, és kegyetlenül elverte. Hozzámenekült, mert azt hiszi, hogy a kisfiú, aki látta őt, úgyis elmondott mindent. És az egykori úrinő gőgös hidegen felel: „Az én fiam nem szólt." De befogadja, és reggel a parasztasszony elküldi cselédjével a tejet. Sógornője kiválogat egy pár fülbevalót, még az úri múlt idejéből valót, viszonzásul, a tejet azonban, mikor elment a cseléd, betölti a moslékosdézsába, a disznóknak. És csak mikor kisfia arcán a fakó rémületet látja, hökken meg; egyre vékonyabb sugárban ereszti a dézsába a tejet, és végre megszólal (és egy könnycsepp fut végig az arcán): „No, add a csészét, fiacskám."

Ki kellene írni az egész kötetet, ha ki akarnók meríteni nagy és szép emberi gazdagságát. (Alig van gyenge novella benne.) És a legerősebben hatók azok, amelyek egy mozdulattal megéreztetik, hogy ki milyen fajtából nőtt és hová való. De a legmélyebben ható mégis az a néhány, ahol messze túl ezeken a drámalehetőségeken, az elmúlások halk zenéje hallatszik, a „lehetett volna" muzsikája, és csodálatosan vegyül bele az eleven és erős élet és valóság zajába. Az öreg pap, aki még mindig eljár borozni délutánonként Sátor Sárikához, akit szeretett, és akit ő adott hozzá mégis máshoz, vele és urával évődik minden délután, és ő fogja megesketni őket nemsokára megint, aranylakodalmukon. És a számadó kondás, aki vasúti kupéban találkozik az asszonnyal, akit szeretett és otthagyott mégis, és jobb lett az élete nélküle, ha az asszonyból nem lett is semmi, és elzüllött is az ember, akihez aztán hozzáment. De feltámadnak mégis a „lehetett volnák", az elmulasztottak és visszahozhatatlanok. Feltámadnak, de aztán elülnek megint, és mikor búcsúznak, meg sem érzik már a hangjukon, hogy nem idegenek válnak el egymástól. Megírásukban a legmélyebben magyarok ezek a novellák. Monumentalitásuk a magyar paraszt szófukar, egyszerű, nehézkes súlyossága, humoruk járása éppen ilyen, és a meghatottság bennük éppen így annak száraz, szentimentalitás nélküli megállása a dolgok előtt. De szavai díszesek, csillogók, újak, és közöttük még a régiek is új összeállításokban fonódnak össze; tarkák és mégis tónusosak, mint egy szép, igazán szép, régi magyar szűr díszítései.

Az utak elváltak

A NYOLCAK ÉS AZ ÚJ MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET

Ez a pár megjegyzés nem fog szorosan a Könyves Kálmánban kiállított képekre vonatkozni. Úgy érzem, a körülöttük kitört vita azért olyan heves, elkeseredett, olyannyira teli kicsinyes erőszakkal és kárörömmel, mert ezek a képek fejezik ki először egészen tisztán és félreérthetetlenül az utak elválását. És erről az elválásról és okairól és jelentőségeiről szeretnék egy pár megjegyzést tenni.

Mert aki csak képeket néz, és tud képeket nézni, meg sem igen fogja érteni, hogy itt egyáltalában lehet vita és elkeseredés. Ezek a képek nem képviselnek semmi irányt (még művészit sem), ezek a képek nem akarnak semmit, nem mennek semerre; ezekben a képekben nincsen új „szempont", amely ellentétbe kerülhetne régi „szempontok"-kal. Ezek a képek csendet hoznak, békét, nyugalmat, harmóniát — teljességgel érthetetlen, hogy valakit felháboríthatnak.

És mégis a harcot jelentik ezek a képek. De egy egészen másfajta küzdelmet, mint a XIX. század számtalan „művészi mozgalma" és „szecesszió ja" volt. Ott mindig egy új „szempont" állott szemben egy régi „szempont"-tal, egy új „meglátás" egy régivel. Az emberek azt találták, hogy a régi „szempont" mégsem kimerítő, újat kell keresni, vagy a legtöbb esetben egyszerűen megunták már úgy nézni a dolgokat. És akkor jött egy új látásmód, egy új „irány", és a két irány küzdött egymással, amíg egy harmadik nem lépett fel, egy legújabb, mely az egyesült első és második ellen folytatta az örökkévalóságig folytatható komédiát.

Itt másról van szó. Nem különbségekről, hanem ellentétekről; itt nem irányaik miatt állnak egymással szemben, akik szembekerültek, de puszta létezésüknél fogva. Itt nem egy új művészet érvényesüléséről van szó, hanem a régi művészet, a művészet újrafeltámadásáról, és a feltámadása előidézte élethalálharcáról az új, a modern művészet ellen.

Kernstok Károly megmondotta, hogy itt miről van szó. Arról, hogy azok a képek, amelyeket ő és barátai festenek (és azok a költői alkotások, amelyeket egy pár költő, és filozófémák, amelyeket egy pár gondolkodó létrehoz), a dolgok lényegét akarják kifejezni.

Dolgok lényege! Ezekkel a polémiát kerülő egyszerű szavakkal meg van jelölve a nagy vita anyaga, meg van jelölve a pont, ahol az utak elválnak. Mert az az egész világfelfogás, amelyben mi felnőttünk, az a művészet, amelytől mi első nagy benyomásainkat kaptuk, nem ismert dolgokat, és tagadta, hogy lehet valaminek lényege. Lemosolyogta, és elavultnak, középkorinak, ok nélkül fontoskodónak nevezte azt, aki ilyenekről mert gondolkodni, vagy beszélni. Az az idő, amelyben mi felnőttünk — és az egész XIX. század — nem hitte semminek állandóságát. Száz évvel ezelőtt megírták már, hogy a tájék csak hangulat, de hangulattá vált ebben a világban minden. Nem volt benne semmi szilárd és semmi állandó; nem volt benne semmi, amit csak elképzelni is lehetett, vagy szabad lett volna felszabadítottan a szabadságot hozni jött pillanat rabszolgaságából. Minden hangulattá vált; minden csak egy pillanatig létezett: addig a pillanatig, amíg én — bizonyos élményektől bizonyos irányban diszponáltan — bizonyos megvilágításban néztem. És a következő pillanat megváltoztatott mindent. És nem volt semmi, ami rendet teremthetett volna a pillanatok tagolatlanul hömpölygő áradatában. Nem volt semmi, ami közös lett volna a dolgokban, és ezáltal a pillanaton túlemelkedő; nem volt semmi, ami állandó lett volna egy dologban, és ezáltal kiemelkedő a pillanatból. Mert nem voltak dolgok, csak hangulatok szüntelen egymásutánja, és hangulatok közt nincs és nem lehet értékkülönbség soha.

De ez a szuverén, mindent a maga hangulatainak képére formáló Én is felolvadt ebben a mindennek felolvadásában. Az Én kiáradt a világba, és — hangulatai segítségével — magába olvasztotta azt. De éppen ezért a világ is beleáramlott az Énbe, és nem volt semmi, ami határokat állíthatott volna közéjük. És nem volt semmi, ami az elmosódottságában csak sejtett terjedelmű Énen belül rendet teremthetett volna. A dolgok szilárdságával megszűnt az Én szilárdsága is; a tények elvesztésével elvesztek az értékek is. Nem maradt más, mint hangulat. Az egyes emberen belül és az egyes emberek között csupa egyenlő rangú és jelentőségű hangulat. Minden felfogás dolgává lett; minden csak nézet volt, csak egyéni vélemény. És minden egyéni véleménynek csak az adott jelentőséget, hogy egyéni volt, és nem lehetett különbség a nézetek jelentősége között. Megszűnt minden egyértelműség, mert minden csak szubjektív volt; megszűnt az, hogy jelentenek valamit az állítások, hogy kizárják az ellenkező

állítás lehetőségét. Ebben a világban minden összeférti mindennel, és nem volt semmi, ami bármit is kizárhatott volna.

Ennek az élethangulatnak a művészete a szenzációk művészete lehetett csak. Az élmény közlésének művészete, a csupán szubjektívé, a csupán pillanatnyié. De minél szubjektívabb és pillanathoz tapadóbb valami, annál problematikusabb a közölhetősége. Igazán csak a közös közölhető, ez a művészet pedig mindenáron közölni akarta a művész egyéniségének egy pillanatát, a közölhetetlent. Véletlenszerűvé vált ezáltal minden hatásos. Véletlenül kellemesen kígyózó vonalak és harmonikusan hangolt színek játéka, és véletlenül — minden jelentéstől függetlenül — kellemesen összecsengő szavaké. És megtörténhetett minden hatás alkalmával, hogy az alkotó egy bizonyos hangulatában vidámság okozója lett. Vagy megfordítva, vagy a végtelenül variálható nüanszok kimérhetetlenségében bármi más.

A felületek művészetévé lett így minden; a felületeké, amelyek mögött nincsen semmi, amelyek nem jelentenek semmit, nem fejeznek ki semmit, csak vannak valahogy, véletlenül és hatnak valahogyan, véletlenül, akárhogyan — csak hassanak. A felületek művészete a szenzációk művészete lehetett csak, az elmélyedés, az értékelés, a különbséget tevés tagadásának művészete. Új kategóriák jöttek, paradox kategóriák, olyan értékek, amelyek pusztán megvalósulásukkal önmagukat kellett hogy megsemmisítsék mindig; az új és az érdekes, mint értékek, mint egyedüli értékek. Mert ha csak hangulatok vannak és szenzációk, csak frisseségük és erejük különböztetheti meg őket egymástól. És minden új és minden érdekes abban a pillanatban, amelyben megvalósult, már kevésbé új és kevésbé érdekes. És minden pillanatban, minden hasonlatossággal és ismétlődéssel kevésbé új és kevésbé érdekes, míg végre elveszti minden szenzációjellegét, minden értékét; megszűnik hatni, meghalt, nem létezik.

Ennek a művészetnek nincs matériája, mert az megfogható, egyféle és magának teret követelő, szilárd és állandó. Ebben a művészetben nincsenek formák, mert a forma egyértelmű, és más formákat és meg nem formáltakat kizáró; mert a forma az értékelés, a különbségtevés és rendteremtés princípiuma.

És annyira összeférti minden mindennel ebben a világban, hogy halálos ellenségének, elpusztítójának megszületését sem vette észre. Azaz hogy észrevette, de nem volt képes bármivel szemben is ellenségesen érezni; részben új szenzációnak érezte, és összeférőnek minden régivel. A természettudományok és az emberrel foglalkozó tudományok pár eredményére (marxizmus pl.) gondolok most elsősorban, mint az időben először érke-

zettekre. Mert ezek hozták meg először a szubjektivista, impresszionista életfelfogás tagadását: egyértelmű és ellenőrizhető állításokat és rendet a dolgok között. Állításokat, amelyekből következett valami, mert vagy igazak voltak, vagy nem igazak; vagy helytállóak, vagy helytelenek. És minden egyes igaznak-elismeréssel ezer más dolog elvetése járt együtt szükségszerű következményként. És állításokat hoztak, amelyek valamiről szóltak: dolgokról. Dolgokról, amelyekről lehet beszélni, mert van bennük állandó, van bennük valami, ami független az Én hangulataimtól és szenzációimtól, amelyekre nézve teljesen közönyös, hogy Én ilyen vagy olyan pillanatban, ilyen vagy olyan élmények hatása alatt, így vagy úgy látom őket. Vannak dolgok, és vannak bennük fontos és nem fontos, állandó és változó, felület és lényeg.

Az impresszionizmus emberei belenyugodtak ezekbe az igazságokba is. Mindent megértő eszük ezeket is elfogadta igazságokul — és érzéseikben és élményeikben minden úgy maradt, ahogy volt.

De ma érzésértékek lettek végre ezekből a megismerésekből. Ma ismét rend után vágyunk a dolgok között. Őket meglátni, és magunkból azt, ami igazán a miénk. Állandóságok után vágyódunk, és tetteink megmérhetősége s állításaink egyértelműsége, ellenőrizhetősége után. Az után, hogy értelme legyen minden dolgunknak, hogy következzék belőle valami, hogy kizárjon valamit. Értékelések után. Különbségtevések után. Elmélyedések után.

És már maga az a hit, hogy van valami megfoghatóan állandó a pillanatok forgatagában, az a meggyőződés, hogy vannak dolgok és van lényegük, kizárja az impresszionizmust és annak minden megnyilvánulását. Mert akkor vannak célok, amelyek felé érdemes, sőt kell haladni, és nem közönyös többé az utak iránya. Akkor nem mondjuk többé, mint a magyar impresszionizmus egyik legfinomabb elméjű kritikusa mondta: „A művész mindent csinálhat, amit csak akar; csak meg tudja csinálni, amit akar." Mert akkor kritizálható már a célkitűzés is, és a helytelen cél felé indult művészet annál elvetendőbb, minél ügyeskedőbb virtuozitással éri el elérésre nem érdemes célját. És kritizálható a feléje megtett út, mert van, amin mérni lehet az eléréseket és a sikertelenségeket, a helyeset és a nem helyeset.

Sokfelől jelentkezik már ez az új érzés, és sok helyen kifejezésre is talált már versekben és épületekben, képekben és tragédiákban, szobrokban és filozófiákban. De ez a sokfelől jövő új művészet és világnézet még alig vált csak valamennyire is tudatossá. Még kevesen ismerik csak fel magukban, és még kevesebben másokban, saját és rokon művészetekben. Kern-

stok Károlynak és barátainak talán legnagyobb jelentősége az, hogy ők adtak eddig ennek az érzés- és látásmódnak legtisztább, legerősebb és legművészibb kifejezést.

Ez a művészet a régi művészet, a rend és az értékek művészete, a megépítettség művészete. Az impresszionizmus dekoratív felületté tett mindent, még az architektúrát is; színeinek, vonalainak és szavainak csak kellemességük és szenzációkat kiváltó hatásuk adott értéket, mert nem hordanak semmit és nem fejeznek ki semmi konkrétumot. Az új művészet architektonikus a régi, az igazi értelemben. Színei, szavai és vonalai csak kifejezői a dolgok lényegének, rendjének és harmóniájának, súlyainak és egyensúlyainak. Erőknek és súlyoknak harmóniája minden dolog — matériák és formák — egyensúlyában kaphat csak kifejezést. És minden vonal és minden folt — mint az architektúrában — csak annyiban szép és annyiban értékes, amennyiben ezt kifejezi: valamely dolgot alkotó súlyoknak és erőknek minél egyszerűbb és minél világosabb, minél összefogottabb és minél tartalmasabb egyensúlyát. A felületen van minden itt is. Érzékeink csak felületeket idegezhetnek be, és színek és szavak, tónusok és vonalak lehetnek csak a kifejezés eszközei minden időkben. De a kifejezés eszközei most csakugyan pusztán eszközei a kifejezéseknek, nem célok, nem megérkezések. Az impresszionizmus mindig megállott kifejezési lehetőségek feltalálásánál, irányainak megjelenése egy új kifejezési eszköz feltalálása, letűnése, ennek modorrá merevülése volt mindig. Az impresszionizmus mindig csak szempontokat adott, amelyeknek segítségével el lehetett volna jutni valahová. De ő nem akart eljutni sehová. Végcéloknak érezte a szempontokat, mert már azok is szenzációkat és hangulatokat hozók lehettek. Megérkezéseknek tekintette ötleteit, ha azok eléggé újak és eléggé érdekesek voltak. Megérkezéseknek tekintette őket, nem utaknak, szenzációknak és ingereknek, nem feladatoknak és kötelezettségeknek. Az új művészet az egészet alkotás művészete, a végigmenésé, az elmélyedésé.

Elváltak az utak. Hiába hivatkoznak az impresszionizmus zsenijeire. Az igazán nagy impresszionisták annyiban igazán nagyok — amennyiben nem impresszionisták: amennyiben az elmélyedés művészei, és ötleteik csak utak számukra a dolgok igazi megragadása felé, és szempontjaik csak eszközök egy egészet alkotás számára. És ahogy nem érdemli meg ötletét és látását az, aki nem feladatnak és fegyvernek tekinti, hanem végcélnak és mulatságnak, úgy nem érdemelték meg az impresszionisták a közülük kiemelkedő nagy művészeket. Nem érdemelték meg, és nem értették meg őket. És azt az utat, amelyet a zsenik megtettek az ötlettől

az egészig, ők visszafelé tették meg műveik látásakor. És szemponttá alacsonyították azt a dolgot, amellyel a zseni megajándékozta őket, és modorrá a művészetet, amellyel kifejezte, és szenzációkat tudtak csak meríteni elmélyedéseiből.

Elváltak az utak. Hiába „érti meg" okos impresszionisták finom meggyőződés nélkülisége a most keletkező művészet sok művészi pillanatát. Ez a megértés is csak ötlet, csak szenzációmerítés akármiből, és nem következik belőle semmi átalakulás. Látják a fejükre lesújtani készülő dorongot, és finom érzékekkel élvezik a lesújtó kéz hatalmas gesztusát. De ez a megértő okosság nem használ semmit, mert ez a gesztus most több a gesztusnál, mert ez a dorong — csakugyan le fog sújtani a fejükre. Mert a csendet hozó művészet nekik hadüzenetet jelent és élethalálharcot. A rendnek ez a művészete el kell hogy pusztítson minden szenzáció- és hangulatanarchiát. Hadüzenet ennek a művészetnek puszta megjelenése és létezése. Hadüzenet minden impresszionizmusnak, minden szenzációnak és hangulatnak, minden rendetlenségnek és értékek tagadásának, minden világnézetnek és művészetnek, amely első szavának és utolsónak az „Én" szót írja le.

1910

Jegyzetek Szélpál Margitról

Szabad-e csak szimptomatikusan látni a dolgokat? (Balázs Béla talán azt mondaná most: nem, mert nem szabad kihúzni gyökereiket a földből, mert nem szabad elvenni tőlük pillanatoktól függő voltukat; nem, mert ha szimbólumokká nőnek szemünkben a dolgok, dolgok kell hogy maradjanak mégis; nem, mert üres allegóriává lesz minden, amiből csak a szimptomatikusat látjuk ki.)

A művész így beszél, és így kell is beszélnie, de itt az ő felelete nem fontos nekünk. Itt szerényebbek vagyunk, és meg sem kíséreljük mindennek összefoglalását; azt, hogy a dolgok egyszerre „legyenek" és „jelentsenek", hogy egyszerre „írjuk le" azt, ami volt, és „úgy", ahogy volt, és ugyanakkor a dolgok mégis kilépjenek a csak egyszer előforduló, az úgy soha többet nem ismétlődő jelenségek köréből, és önmaguknak plátói ideái legyenek csupán.

A nem szimptomatikus. Itt a hibák volnának azok, az, ami ebben a darabban nem sikerült. Mert csak akkor lenne teljes — úgy, ahogy —, amit elmondani szeretnék, ha ahhoz, amit mi döntőnek érzünk (hogy hol vannak feltéve a kérdések, és milyen irányúak a válaszok), azt is hozzátennők: ez vagy az a részlet sikerült-e vagy sem?

Talán minden embert mégis eredményei határoznak meg a legtisztábban, legalább minden embert, akin érdemes elgondolkodni. Az, hogy mi válik számára problematikussá, hogy meddig kell ásnia a földben, amíg szilárd talajt érez maga alatt, olyat, amelyre építenie lehet. Minden embert maximumai határoznak meg, azok a pillanatok, amikor elmondó ereje elég nagy arra, hogy tisztán sejtesse vágyódásait, amikor azok egészén tisztán egy vonalban vannak az elértekkel, ha messze túl repülnek is rajtuk. És — úgy érzem — ez a maximum-meghatározás felfelé is, lefelé is teljesen meghatározza az embert.

(És nincsen unalmasabb, meddőbb és könnyebb dolog, mint a mini-

mumokról beszélni. Vannak minimumok, ahol minden ember egyenlő, és a lakáj-filozófia innen akar világtörténetet írni. Vannak minimumok, ahol Hauptmann egy vonalban van... nem, mégsem írom ki a nevét ide senkinek. És vannak, akiknek életérdekük ezeket a közösségeket hangsúlyozni.)

I.

Két útja van a drámai szimbolikának. Rövid leszek, és csak a két legjellemzőbb nevet írom ide: Shakespeare az egyik, és Alfieri a másik. Mit jelentenek ezek a nevek? Jelentik a drámai ember- és sorsábrázolás paradoxonának két oldalát, illetve a kísérleteknek azt feloldani akaró két útját, két ellenkező, egymást kereső és egymást mégis kizáró lehetőségét. Konkrét szimbólum a dráma, és mindkét szót szabad hangsúlyozni; egy darab élet a dráma, amely mégis az egész életet jelenti, és megint az első vagy a második mondaton lehet a hangsúly (átlátszó közvetlenségű dialógusa — és ismét bármelyik szó lehet jelző és bármelyik „lényeg", amit az előbbi kísér). És az egész drámai forma analízisét kellene adnunk, ha csak fel akarnók sorolni ezeknek a nagy kettősségeknek végtelen sorát, és mindenütt az Erzsébet-kor drámáját látnók a feloldási kísérletek egyik oldalán, és a klasszikus és klasszicizáló drámát a másikon. A módszer döntő különbsége talán ez: az egyik nem analizál, és a másik igen. Az egyik tehát az érzéseket csak konkrétan, csak megnyilvánulásában mutatja, az embereket egészen kerekeknek, körüljárhatóknak, sorsuktól, a drámában történőktől, más emberektől és dolgoktól függetlenül is létezőknek tünteti fel. A másik tulajdonképpen nem is érzéseket, de azok okait és következményeit, és még a közvetlenül, eruptív erővel kitörő szenvedély is megmondja mindig, hogy ki ő, hogy honnan jön és hová halad. És az emberek itt olyanok, mint egy nagy freskó vagy relief emberei: vonatkozások összességei és csomópontjai; egy nagy kompozíció sémájának összetartó pillérei. Nem a direkt és indirekt jellemzés felületes különbségére gondolok itt (ami tulajdonképp csak sikerek és sikertelenségek különböző volta), itt két alapvető metódusról van szó, amelyek annyira különböznek egymástól, mint — ez csak analógia persze — a lineáris kompozíció a kolorisztikustól.

Egy bizonyos fokú tudatosságot megkövetel minden dráma, és egy bizonyos fokút bír el csupán. És annak a tudatossági pontnak meghatározása, ameddig a dráma világa terjedni fog, határozza meg egész stí-

lusát. A dráma misztikus párviadal ember és sorsa között, és az a kérdés itt, hogy szavakat vált-e ki találkozásuk az emberekből, vagy csak néma mérik össze fegyvereiket; hogy a dialógus tükrözi-e igazán a problémát, vagy nem, hogy egy gesztus bizonytalan ragyogása-e a sorspillanat szimbóluma, vagy egy mindent összefoglaló, mindent magába szorító mondat nyílsebes célbatalálása. Shakespeare-nél csak gesztusok vannak; ezért kínlódnak vele annyit a magyarázók, mert a tökéletes formula is hamisítás ott, ahol az anyag ellene szegül minden formulázásnak. Hebbel tragédiái elmondhatatlanul „mélyebbek" a Hamletnél, és mégis lehet definiálni azt, ami bennük van; Hamletet soha, mert... mert „the rest is silence" (a többi néma csend), mert a sors ott nem öltötte magára a szavak fegyverzetét, kisiklik minden szóból, csak minden szó és minden helyzet és minden gesztus összességében van jelen. Shakespeare szimbólumai így nem szimbólumok abban az értelemben, mintha ezt vagy amazt „jelentenének"; mindent jelentenek és semmi határozottat, muzikálisak és nem intellektuálisak. Szimbólumok, mert oly mélyről fognak meg egy embert és a sorsát, hogy minden ember és minden sors távoli harangszóként cseng együtt vele; szimbólumok, mert annyira a legszélsőbb véglete van már ott csak meg minden érzésnek, annyira a végletekig fokozott csúcspontja minden emberinek, hogy már nemcsak emberi érzések ezek; éppen azért, mert olyan végtelen erővel emberiek.

A másik út a tudatosság útja. Ahol a sors kemény kézzel és éles betűkkel rója rá szavait a házak falára, és éles pengeként keresztezik egymást a mindent kimondó erős gondolatok. Már Shakespeare életében megkezdődött a küzdelem ellene (Ben Jonson- és Beaumont-Fletcherrel), és győzelemre jutott Corneille és Racine drámájában. És azóta folyton igyekszünk lerázni azt magunkról, és újból és újból felidézzük Shakespeare árnyát, de kísérlet maradt eddig minden kísérlet. Absztraktté vált az élet és tudatosakká az emberek — és mi éppen azért vágyódunk annyira az után, hogy ne ezt fokozza a mi drámánk, de a másik oldalt, a gyengébbet, a ritkábbat, a nehezebben megközelíthetőt. A német klasszikus dráma a franciáknak csak groteszk élességét küzdötte le, Hebbel maga is megérezte, milyen közel jutott el hozzájuk; Ibsen nem hagyta el őket egy pillanatra sem, és Franciaországban egy percre sem dőlt meg az uralmuk (a romantika Shakespeare-utánzása csak dekoratív antitéziseket tesz a klasszikusok egyszínűi helyébe; a forma lényege ugyanez marad). És nem új út ebből a szempontból Maeterlinck hallgatása sem. Mert az ő hallgatásai csupán elhallgatásai a formulázásoknak, de ezek csak ott zúgnak a csend mögött, és mély árnyékokat vetnek az egyszerű szavakra.

Ezekben a darabokban is határozott a sors és egyetlen ember és egyetlen dolog sincsen tulajdonképpen, csak „jelent" valamit — csak éppen nincsen elmondva az, hogy mit jelentenek. De el lehetne mondani, és a nyelvén lebeg a drámák minden emberének minden pillanatban, csak éppen nem mondja ki senki soha. (Amit, azt hiszem, Kassner érzett meg bennük először, mikor az ő hallgatásukat hasonlónak találja a Browning embereinek sok szavaihoz: „Az egyik hallgatása és a másik szavai csupán effektusok, azaz túlságosan is látjuk, hogy ezek is a két költő filozófiájához tartoznak.")

Reinhold Lenz és Otto Ludwig tragikus kísérletei után Hauptmann indult el elsőnek ezen az úton, és — tőle függetlenül — egy pár egészen fiatal költő. Ezek közé tartozik Balázs Béla is, és csak természetes, hogy kritikusai Ibsennel és Maeterlinckkel hozták összefüggésbe, azokkal, akiknek — Ibsennek különösen — egész módszerében poláris ellentéte. Hogyan válik valami szimbolikussá Ibsennél, és hogyan őnála? Ott a szimbolikusság felszí magába minden külön életet. A Solness tornya megszűnik igazi, közönséges, kőből épített torony lenni, mikor arról van szó, hogy meg tud-e állani a tetején a nagy építőmester; a *Rosmersholm* fehér paripái nem egy régi kastély öreg cselédeinek babonái többé, amikor elsuhannak Rosmer és Rebeka előtt, és a Lövborg könyve, a Rubek szobra, a Borkmann fiának éjben száguldó ezüstcsengős szánkója csak árnyékaik már önmaguknak, mikor szimbólumokká váltak, csak „jelentenek" valamit, de nincsenek már tulajdonképpen. Mert az, amit jelentenek, független tőlük, de erősebb náluk, mert az az árnyék, amelyet a jelentést kifejező szavak rájuk vetnek, eltünteti magukat a dolgokat szemeink elől. Balázs Bélánál is vannak szimbólumok. Szimbólum a vándor — de mit jelent? Nem tudom. Azaz tudom: egy vándort, aki végigmegy egy tátrai úton sorssal a szívében akkor, amikor sorsok küzdőtere lett egy másik embernek a szíve is. Egy vándor, és aki találkozik vele, egy lány. És semmi több. És a vándornak megvan a maga sorsa, és a lánynak is, és akkor találkoznak, mikor egyik sem bírja már magába szorítani a beszédet. Szimbólum? Igen. Minek a szimbóluma? Annak, hogy vannak pillanatok, amikor minden szimbolikus. Annak az érzésnek, hogy valaminek szimbólum volta csak szempont, hogy belülről esnek a szimbolikát adó fénysugarak a dolgokra. De itt csak sugarak esnek rájuk, és a dolgok megállnak, a maguk fénytől meg nem változtatható háromdimenziós testiségükben. Ragyogni kezdenek, de dolgok maradnak mégis.

Mert ebben a drámában minden reális és minden szimbolikussá nő mégis, és semmi sem válik soha teljesen, maradéktalanul valaminek szim-

bólumává. (Ennek tökéletes megvalósulása ejtette annyira kétségbe az embereket a Hauptmann csodaszép *Pippá*jában.) Emberfeletti erők nyúlnak be emberek sorsába, és viszik ellenállhatatlan erővel őket. És ők élnek ezer apró, triviális, érdektelen jelentéktelenség között, amíg egyszer egy pillanatban, szavakban kifejezhetetlenül bár, megérzik, hogy mi viszi őket. És akkor úgy hat minden, mintha annak az istenségnek kísérete lenne csupán, mintha az ő messziről suhogó szárnyai zúgnának minden bokor zúgásából, és az ő árnyékuk takarna el mindent, ami sötét. De ezek csak pillanatok, és elmúltukkal fák maradnak a fák, és közönséges emberek az emberek, és csak kifejezhetetlen borzongás formájában rezeg még tovább bennük sors mivoltuk emlékezete.

Ezt a transzparenciát keresi a Balázs Béla dialógusa. Hebbelben is, Ibsenben is (és mindenkiben, aki őket követi) mondatok vannak, amelyek mindent magukba zárnak. Nem akarok a leghíresebbről, Heródesről beszélni, de gondoljunk csak Solness és Hilda nagy jeleneteire. Izzó intenzitású párharcaik mi mások, mint két egymással és magával küzdő lélek harcában a minden másodpercben változó frázisoknak hihetetlen, szinte matematikai precízióval történő megformulázása. És lírai ereje és drámai intenzitása a formált anyag izzásának és a formáló szavak hidegségének paradox egymásra hatásából ered talán. Balázs Béla dialógusa másképpen stilizál; szélesebb, ömlőbb lírájú, egyszerűbb és kevésbé intellektuális. Ami ott formulákba kalapálva nyílegyenesen repül, itt elmondatlanul zsongja körül a szavakat; de nincsen elhallgatva egészen mégsem, ki van fejezve, csak éppen szándékos egyoldalúsággal, szándékos tökéletlenséggel, szándékosan „naturalisztikusan", megmaradva mindig annak az embernek és szituációnak beszédlehetőségein belül. Csak akkora ez az összeszorítás adta intenzitás mégis, hogy áttetszőkké válnak a szavak, transzparensekké, hogy sötét árnyak mozgását sejtjük mögöttük, de sohasem látjuk meg tisztán azt, ami mögöttük van. Talán ez volna mégis a formula; az egyik dráma stilizálása átlátszóva teszi a dialógust, ablakká, amelyen keresztül mindent megláthatunk, á másik csupán áttetszővé teszi azt.

II.

Az emberek. Középen a legtragikusabbak, és minél inkább távolodunk a központtól, annál békésebbek a sorsok hullámai. Szélpál Margit és jobbra és balra tőle Szögyény Endre és Beleznai, akiknek személyében

jön az ő sorsa, és akiknek sorsa lesz az ő megjelenése. És mindegyik már kevésbé tragikus nála, mert mindegyik (emberileg) kevesebb nála, mindegyik élete inkább egy tulajdonságára van építve, és egyik sem keresi úgy az egész életet, mint ő. És Endre mellett az „intellektuel"-ek; az orosz csillagász, aki elnyomott szenvedéllyel fog nagyot alkotni, és a többiek, akikből tragikus megrázkódtatások nélkül lesz valami, vagy nem lesz semmi. És mindig gyengébbek a hullám-gyűrűk, amíg Ludmilla kisasszonyhoz vezetnek, aki számára csak „szellemi" élvezetek léteznek, és aki végtelenül jól érzi magát, mert érdeklődik a tudományok és különösen a természettudományok iránt, és minden dologra van magát megnyugtató és a valóságot eltüntető szava és szempontja. És Beleznain túl, a vándor, aki csak talán fog otthonra találni, az öreg orvos, aki mosolygó rezignációval nézi a vergődéseket, a fiatalok, akik baj nélkül szeretnek, és akik boldogok tekézés, gyerekszoba és nőegyleti ülések között.

Két világ találkozik ebben az emberkomplexumban; Szélpál Margit a középen áll, és mellette démonikus erejűvé nőve a két világnak egy-egy nagy példánya. A két világ. „Akit perzsel a szomjúság — mondja az öreg orvos —, nem az okát keresi, hanem vizet." Két világ. Nem az intellektuel és a nem intellektuel világ ellentéte, vagy legalábbis nem a szó közönséges értelmében. Vannak, akiknek a „mi" az első és legfontosabb és mindent eldöntő élmény, és vannak, akiknek a „miért". Vannak, akik számára problémák a dolgok, és vannak, akiknek a dolgok a problémáik. Vannak, akik feleleteket keresnek az életben, és vannak, akiknek csak maga az élet adhat választ kérdéseikre. Vannak, akiknek a megértés az életformájuk, és vannak, akiknek a bírás. Vannak, akik csak látótávolságból bírják el a dolgokat, és vannnak, akik csak a közelben, csak a közelből élnek. Vannak, akiket a teljesülés pusztítana el, és vannak, akiket a vágyódás. Endre és Beleznai. Két ember. Két élő ember, akiknek életét nem merítené ki, ha még sok oldalon keresztül halmoznók egymásra az antitéziseket. Két élő ember, akiket azonban valami náluknál hatalmasabb erő kerget, hogy minden lehetőséget a végletekig végigéljenek önmagukban, és ezért, az életintenzitás végtelensége miatt válik szimbolikussá minden furcsa és bizarr élménye életüknek. Ezért megrázóan tragikus az Endre emberáldozata, mert ő nem képes meglátni, hogy embert áldoz, mert az ő mély és minden okot átjáró esze tehetetlenül és vakon tapogatózik ott, ahol „nem okot keresnek, hanem vizet". És ezért tehetetlen a Beleznai szikrázó ereje a Margit feléje hajló gyengeségével szemben, mert a Margit lelkében még

égnek a „miért"-ek, és ő csak ott nagy és erős igazán, ahol még azt meri mondani: nincsen értelme „miért"-et kérdezni.

Margit áll az ütközőponton. Egy asszony, akinek kérdései vannak, és akinek asszony módjára kell felelnie mégis rájuk. De a miértek világában nincsenek asszonysorsok (csak félredobott asszonyok távoli sírásai), és az asszonyok sorsában nincsenek miértek. Nem a tudomány és az „élet" vagy az „asszonyiság" ellentétének „problémája" ez. A legtöbb tudós nem kérdések formájában éli az életét, és sok eseményekben gazdag életben csak függöny a történések tarkasága, amely mögött a néma kérdésekért folyik a szüntelen tusa. A „tudomány" és az „élet" (csak szükségből használom ezt a két szót definiálhatatlan életérzések jelzésére) csak mint életformák válhatnak tragikussá. Csak akkor, ha intenzitásuk oly nagy, hogy magukba színak mindent maguk körül, hogy áthatják az ember életének minden megnyilvánulását, ha annyira elborítják a lelket, hogy az már csak az ő sémájukon keresztül képes átélni valamit, tud eljutni a dolgokhoz. Margit mindkettőt akarja, és mindkettőt nem lehet akarni a biztos elpusztulás nélkül. Az asszony legmélyebb tragédiája van itt megérintve, az, hogy ő még egész, hogy ő benne nem váltak még külön a férfiélet különbözőségei — és azokban már különváltak, és neki csak azokkal együtt lehet élete. Az ő élete még minden oldalú, egységes, osztatlan és mindent átfogó; de megalkuvás nélkül nem lehet sokfélét átfogni akarni, és aki a minden legfőbb intenzitását akarja, nem akarhatja annak extenzitását is, mert az egyik csak a másik feláldozása árán kapható meg. Mert a végső pontokig csak egyoldalúsággal lehet eljutni, és a mindenoldalúság az asszony legfőbb nagysága és legmélyebb, igazi tragédiája. „Miért, hogy vagy Endrék, vagy Beleznaiak a férfiak?" — mondta egy asszony a premier után, de a férfiak — egyszerre — csak vagy Endrék, vagy Beleznaiak lehetnek, és egyiknél sem állhat meg ezért igazi asszony sohasem. (Tisztán hallom most az összes férfi és női Ludmillák heves ellentmondásait.)

A tudomány csak „szimbólum" itt. Csak azért van, mert benne kaphat legérzékibb, legmegfoghatóbb kifejezést a miértekben élők élete. Két „könyvtragédia" keretezi be a Margit tragédiáját. Mindkettőben kivesz egy könyvet egy férfi kezéből, és a kivevés mindkét gesztusa álmok összeomlását, lelkek távolodását kíséri és kommentálja némán. Először a „közös" könyvet veszi ki Endre kezéből, hogy visszaadja neki azt, ami csak az övé, hogy örökre útnak bocsássa azt, akivel ő nem bírna úgy együtt élni, ahogy az ő álmai azt remélték. Akinek a közösséget dokumentáló szeretete sértés ezért az ő lelkének, lealacsonyítása az ő

vágyainak, megvetése az ő lényének. Azt a könyvet nem úgy írták ketten, mint Margit álmai remélték, és a közös írás hangsúlyozása hangsúlyozása annak, hogy sohasem fognak úgy együtt könyvet írni. A könyvben kereste a közösséget Beleznai is, mikor olvasni akart, hogy Margithoz felemelkedjék (pedig errefelé sohasem emelkedhetik feléje, és amerre az ő útjai vezetnek, arra nem kell emelkednie, hogy Margithoz jusson). Ez a közösségkeresés is jele a közösség lehetetlenségének. Hiába veszi már el tőle Margit a könyveket, hol van már a Beleznai büszke hite, hogy nincs értelmük a miérteknek, és hol a Margit félő, remegő vágyakozása, hogy igazat mondjanak, az ő igazát ezek a bátor kérkedések.

És mindehhez halkan, kíséretnek az otthon és a vándorlás melódiái. És megint Margit áll a középen, ott, ahol kereszteződnek az utak, és mellette tragikus lesz a csak otthonra vágyó, és tragikus, aki mindig útban van. És a perifériák felé gyengülnek itt is a hullámgyűrűk, és léha csavargók állnak az egyik szélen, és egyszerű filiszterek a másikon.

De — szerencsére — csak mi racionalizáljuk a darabot, így csoportosítva a benne élő emberek sorsait. Balázs Bélának könnyebb a keze: csak emberei elhelyezésével jelzi sorsuk mivoltát, és az elhelyezés semmit sem vesz el élő voltukból. És egymáshoz való viszonyaikban némák a nagy találkozások pillanatai, vagy artikulátlan ujjongásokkal teliek, és az idegenségek és nem értések oly mélyek, hogy sohasem találnak bennük kifejezésre. A legkomplikáltabb érzések itt nincsenek analizálva, csak elénk tárva sokszínű, erősen ragyogó képekben. Balázs Béla a lehető legkomplikáltabban látja az emberi viszonyokat, és a lehető legegyszerűbb, legparasztibb, legkézzelfoghatóbb — szeretném azt mondani — legdurvább kifejezést keresi számukra. Csak valami mélyen érzéki, képszerűséggel teli szembenállását két embernek, amiben minden következménye megnyilvánul — áradó érzések formájában — annak a sok és komplikált, nehezen analizálható lelki motívumnak, amelyeknek formái közt szoktuk mindennek okát elképzelni. De ő nem analizálja az okokat; mintha érezné, hogy egy analízis nem merítheti ki végtelen gazdagságukat, hogy ijesztő erejük éppen nem analizálható voltukban van, nem szedi szét azt, amit nem lehet szétszedni úgysem. És egy szó sem esik így arról, „szerelmes"-e Endre Margitba vagy viszont, hogy „megérti"-e Beleznai Margitot és „kielégíti"-e Margitot a mellette eltelt élet. És a még finomabb motívumokról, a még nehezebben definiálhatókról még kevésbé.

Hauptmann útja ez a nekiindulás (és egy nagyon általános értelemben Shakespeare metódusának felvétele). És nem elég öröm lenne nekünk az is, hogy ezen az úton elindult valaki közülünk, ha csak annyira jutott volna is el, hogy csupán meglássuk útjának első kanyargásait? És itt több van ennél, sokkal, sokkal több.

1909

A vándor énekel

Ennek a kis kötetnek sikerült versei Ady utáni líránk legmélyebb emberi megnyilatkozásai. Sok szó szokott esni Ady túlságosan nagy hatásáról líránk fejlődésére — én ellenkezőleg úgy látom: az ifjabb nemzedék egyetlen jelentős költőjére sem volt művészileg döntő hatása. Természetesen egy olyan vehemencia és intenzitás, mint az övé, kellett hogy nagy, sőt olykor döntő hatású legyen: izgató, tettekre buzdító — és tettektől elriasztó hatású. Ady után magyar költőnek lenni súlyos lelkiismereti kérdés lett minden fiatal költő számára. De éppen az, ami a legszemélyesebb és egyúttal a leghatásosabb Adyban, az nem található meg az utána jöttek egyikében sem: az ő gyönyörű primitívsége; azok a költők, akik közvetlenül a nyomába léptek, úgy hatnak, mintha évszázadokkal utána születtek volna. Persze, Ady nagy élménye is az aktualitás élménye, éppen a mi specifikusan mai és specifikusan magyar kultúrállapotunk, de ő mindezt annyira egy barbár hódító fékezhetetlen hevével éli át, hogy csak az élmények tartalmai lehetnek aktuálisak, maguknak az élményeknek ősereje messze túlnyúlik azon, ami a mai ember számára lehetségesnek látszik. Az utána jött nemzedék közös vonása ellenben a kifinomodás, a differenciáció. De míg ez a többieknél mint artisztikus kifinomodás jelentkezik, mint az érzékek és idegek, mint a látható világ felfogásának és ábrázolásának kifinomodása, addig Balázs Béla szubtilitása tisztán belső, lelki szubtilitás. Azok az érzések, melyeket e versek kifejeznek, olyanok, amilyenek csak a gondolat és érzés legmagasabb rendű kultúrájában születhetnek. Ez a líra tehát a verseknek azon ritka csoportjába tartozik, amelynek átélése nem feltételez lelki visszafejlődést, visszatérést lelkileg már meghaladott stádiumokhoz, hanem ellenkezőleg, csak legjobb, csak emberileg legmagasabb rendű óráinkban válik egyáltalán lehetségessé. (Mindez csak Balázs Béla helyét szándékszik az új magyar lírán belül megjelölni: minden teljesedés csak a saját szférájában érhető el,

úgy hogy itt is csak a lélek fejlődésének különböző útjaira akarhatunk rámutatni, nem pedig eredményeket összemérni, melyek az intenciók szétágazó volta miatt amúgy is összemérhetetlenek.)

Ez a líra tehát a benső, a tisztán lelki kultúra lírája. Közelfekvő lenne ezért hasonló irányú nagy külföldi költőkről beszélni, de nem tesszük, mert a különbségek köztük sokkal lényegbevágóbbak, mint a rokonságok. Balázs Béla verseiben is drámaíró, sőt tragikus. Különös, paradox élethangulat jön ezáltal létre: halkan és finoman differenciált bensőség a cselekvések princípiuma, a mozgató erő ezekben a versekben, de a mozgás maga egyenes vonalú, kegyetlen és kérlelhetetlen; a legnagyobb lelki szubtilitás levegőjében az érzések minden árnyalata a halálnak és az életnek valamely válaszútját jelzi. A lélek elmélyülése, minden őt rejtő és takaró lepelnek félrehúzása nem szentimentális meghatottságot eredményez, nem rezignált elbámulást az élet nagysága előtt, hanem minden igaz ember közös ősélményét: a tragédiát.

Így ezek a versek mind valahogyan drámák abbreviatúrái: „dramatic lyrics" volna a címük angol tradíció szerint. De a drámai formában csak az embernek, a meztelen léleknek van életlehetősége; háttér nélkül áll a drámában sorsával szemben, és a sorsot hívó életgesztus mindazt, ami benne bensőség volt, a látható felszínre hozta ugyan, de egyúttal odavetítette az egész látható világot is; a drámai ember gesztusa merev, izolált és izoláló, maga teremti meg az őt körülvevő teret, és így nem szorul rá térre, mely őt körülvegye; ez a gesztus egy szobornak a gesztusa. A drámában ez a gesztus eleven életet nyer a külső és belső ama végtelenségétől, melyet átfog és bezár; a líra számára azonban formájának szükségszerűsége minden extenzív vagy intenzív világ-átfogást megtagad. Nem kell-e akkor egy ilyen egyvonalú merevségnek sivárnak és kopár hatásúnak lennie? Nem úgy kell-e hatnia, mintha belső szegénységben gyökereznék, vagy önkényes és életet tipró lerövidítés következménye volna? Hasonló törekvésű, kevésbé differenciált költőknél a ballada érzéki és látszólag drámai formája vezet a megoldáshoz: az életgesztust, melyet tartalmaz, a közvetlen megérzékítettség maximumával fejezi ki. És minden tragikus temperamentumú lírikus szükségképpen közeledik a ballada felé, de a formai megoldás tökélye annál veszélyeztetettebb, mennél nagyobb a költő belső kifinomodása. Valamely élethangulat maradéktalan megtestesülése a külvilág egy érzékien megfogható eseményében: ennek lehetősége a töretlen és primitív érzésvilág örök fölénye minden differenciáltsággal szemben, amelyben esemény és pszichológia könnyen szétesnek; egy érdekes esemény tárul elénk, és az azt kísérő — sokkal érdekesebb — lel-

ki élet mélyreható analízisnak van alávetve, de nincsen művészileg adekvát módon megérzékítve. (Robert Browning nem sikerült költeményei a legjobb példák erre.) Balázs Béla, mert alapérzése egy a differenciáción keresztülment, azt újra elért és a differenciációt magába foglaló primitívség, itt formai primitivitásra törekszik: a lelki történést egyetlen pillanatra redukálja, arra a pillanatra, amelyben a tisztán nyilvánvalóvá lett sors betölti a lélek színpadát, és ennek a pillanatnak azután a beléje összpontosult, a végletekig koncentrált bensőség ad érzéki súlyt, színt és körvonalat. Ezért közelíti meg néhány verse nyelvben és ritmusban annyira a népdalt, mert hiszen legmonumentálisabb hatásait az is ilyen szófukar összevonásoknak köszönheti. Ezekben a versekben van valami látnokian intellektuális, nyelvük csodálatos érzékiséget kap, éppen a nyelv intenzív elérzékietlenedésétől, formulaszerű pontosságától és nyomatékától. Mert az itt ábrázolt pillanatok az élet legmagasabbra fokozott pillanatai, azok, amelyekben a pillanat az Egészet jelenti, amikor rövid és rideg szavak többet és mélyebben képesek magukba fogadni, mint az élet egész felületes érzékisége különben képes lenne.

Minden igazi művésznél tartalmainak körét formaproblémájának természete határozza meg. Ezért ennek a stíluskérdésnek puszta jelzése is már meghúzta azt a kört, amelyen belül Balázs verseinek érzéstartalmai elhelyezkednek. Most még csak pár szóval szeretném ezt jobban konkrétizálni. Ezeknek a verseknek tartalma: a szerelem tragédiája; a soha kielégülést és teljesedést nem találó, a teljesedések csúcsán az örök vágytól kísértett szerelemé, az igazán nagy szerelemé, a mindig tragikusé. Szerelmi versek ezek, de olyanok, melyek a szerelmen túlról íródtak; ez a túlmutatás a szerelmen minden igaz és nagy szerelem örök tragikus háttere: a szerelem kozmikus reménytelenségének érzésszférája. Ezekben a versekben a szerelem örök pincípiuma keresztülttöri az egyéniség vékony burkát, azt a keskeny falat, mely az egyik embert a másik embertől és a világtól elválasztja: minden egy, minden szerelem. Egy ember se szeret, és egy ember sincsen szeretve, hanem az örök egy, a minden egy szerelem szereti önmagát, keresi és találja meg önmagát, öleli át és termékenyíti meg önmagát abban a szerelemben, mely — mint a külszín szerint empirikus szerelem — az embereket egymás felé hajtja.

De ez a szerelem is reménytelen; éppen kozmikus nagysága és büszkesége teszi azzá. Az igazi szerelem kozmikus volta tudatossá válik a férfi érzésében, és ezzel megsemmisül közönséges létformája: a kozmikus világösszefüggés jelképévé és kapujává lesz. Azok a hullámok, amelyek keresztültörték az individualitás határait és erejüket az empirikus sze-

relembe ömlesztették, visszafordulnak — és megint bezáródik a kör. Minden szónál mélyebb és keservesebb kiáltások hangzanak el, tehetetlen csókok görcsösen próbálják ennek a felemelkedésnek fájdalmát elnémítani: hiába. A kör újból bezárult, a falak, amelyek az embereket egymástól elválasztották, ismét magasra merednek közöttük. Minden hiába. Örökre elérhetetlen a férfi az asszonynak, és az asszony a férfinak.

Balázs Béla minden szerelmi versében megvan ez a dacos gesztusa a fájdalmas „hiába" érzésének, az elszánt hazaindulásnak az őshazába, a magányba. De a versek végső élményalapja mégsem lemondás; mert nem külső vagy belső erőtlenség zárja itt el a szerelem elől a végső teljesülést, hanem ő maga teremti meg a maga határait; mert maga mutat túl önmagán. Az újra-individiummá válásnak az embereket egymástól elválasztó köre csak látszólag záródott be teljesen, mert éppen itt, éppen a lelkeknek tragikus, de kozmikusan kicsiny elválása következtében lett nyilvánvalóvá egy magasabb rendű kinyílás lehetősége, minden korlát és határ mélyebb áttörésének, a mindenséggel való közvetlen egység élményének lehetősége, mely számára minden közvetítő forma — és legyen az a legnagyobb szerelem is — csak gátlás lenne. Megnyílt egy metafizikai lét megélésének lehetősége, a misztikus lényegélményé.

Úgy látszik azonban, mintha a misztikus és a tragikus lényegélmények minden benső és mély rokonságuk mellett kizárnák egymást. Megkísérlem pár szóban összefoglalni ellentétük lényegét: a misztikus számára minden külső formátlanul tiszta bensőséggé válik; a mindenség formátlanná omlása az ő élményében az igazi lét egyetlen igaz szimbóluma, mert minden forma szükségképpen a bensőség érzékelhető és ezért külsőlegessé válását jelenti. A misztikus életérzés ezért megtagad minden alakot és alakítottságot. A tiszta tragédia azonban tiszta forma, benne minden kizárólag formált alak, látható gesztus és kontúros tett formájában tételezhető. Balázs Béla verseinek stílusát ennek a disszonanciának feloldása határozza meg. Az ő verseiben ennek a misztikus élménynek csak a lehetősége jelenik meg: csak jelképei, csak az árnyék, melyet az utána való vágy a lélekre vet, csak közeledésének és távolodásának gesztusai, csak azok a pillanatok, amelyekben az embereket bezáró körök zárulnak vagy megnyílnak, vagy újból bezáródnak. Ez tüntet el ebből a tragikus lírából minden száraz és merev plasztikát, ezért nem szorul rá művészietlen élményelemzésekre, hogy a lélek létének egy tetőfokát, a bensőségnek egy csúcspontját láthatóvá tegye. És a tragikus világérzés zártan szigorú gesztusa megmenti Balázs Bélát attól a veszedelemtől, mely minden misztikus hajlamú lírikust fenyeget, akiknek leg-

többje az élmény végső, formán túli közvetlenségét úgy akarja közölni, ahogy átélte, és ezzel tagolatlan dadogássá alacsonyítja kifejezését.

Minden lírában egy átélt érzés a világösszefüggés jelképe lesz. Itt a legmélyebben emberi hősiesen reménytelen küzdelméből és e reménytelenség keményen becsületes belátásából egy olyan életigenlés válik, mely nemcsak otthon van a tragédia tiszta levegőjű hegycsúcsain, hanem a tragédián túlvezető heroikus útnak is nyugodt biztonsággal indulhat neki.

1911

Az utolsó nap

Nem kevés keserűség van ebben a megállapításban: ez a dráma négy évvel ezelőtt íródott és — a magyar drámai „reneszánsz" idejében — csak most került színre. Holott Balázs Béla a szó komoly értelmében az egyetlen magyar drámaíró. Ennek a megállapításnak jelentősége mellett szinte nem is fontos, hogy mekkora a kvalitása. Egyike a ma élő, nagyonnagyon kevés igazi drámaíróknak — hogy miképp kerül majdan bele a a drámaírás világtörténetébe, azt további fejlődése fogja eldönteni, és későbbi korok krónikásai fogják majd megállapítani.

Most, a magyar színházi viszonyok jóvoltából olyan darabbal kapcsolatban kell róla beszélnünk, amelyet ő maga már messze túlhaladott.

Mindig az a probléma a stílusmeghatározás döntő eleme, amely elé a kor állítja a műfajt. A mi korunk ereje és betegsége: mindennek tudatossá válása. Ezt feltartóztatni nem sikerült senkinek és semminek, ezt tehát, ha nem akarjuk, hogy a kultúra mindent szétbontson, a kötöttség, a forma princípiumává kell átfejleszteni. A dráma számára ez két problémát jelent. Először: drámát találni a tudatosság ellenére; nem engedni, hogy a tudatosság tetteket bénítóvá, a mindent megértés pedig gyáva és hitvány mindent megbocsátássá váljék; fenntartani — a tudatosság minden önlealacsonyító tendenciája ellenére — a hitet abban, hogy van nagyság, van valami, ami egész, kerek és tökéletes, ami, ha az empirikus élet széttörése árán is, megérdemli és megköveteli a formát: az örökkévalóságot. (Bernard Shaw jelzi talán a legvilágosabban, hogy mekkora ez a veszedelem.) Másodszor arról van szó, hogy a drámán belül a tudatosság pozitív stílusteremtővé váljék. Mert amíg a dráma nincsen erre a tudatosságra felépítve, amíg a tudatosság nem heroizmus, a gondolat nem tett, a logika nem sors, addig — például a régi stílusú drámában, amelyben csak az egész tudatos, és nem a részek, csak a konstrukció,

és nem a pszichológia — minden tudatosság a szerkezet felbomlását és a pátosz gyengülését okozza. Hebbel volt az első, aki ezt a problémát meglátta, és meg is teremtette a maga drámáját, amely a drámai probléma tudatosságából merített pátoszt és kovácsolt heroizmust. Paul Ernst — évtizedeken át tartó stagnálás után — felveszi és elmélyíti a problémát: őnála a lélek etikai tudatossága, a lélek magameglátása az etika tükrében a princípium stilisationis, az etikai önmagára eszmélés a heroikus drámai tett. Balázs Béla a meta-etikus drámát kereste (és találta meg a *Szent Szűz vérében* és a *Halálos fiatalságban*). Hogy ennek stílusa — a történetfilozófiai összefüggés ellenére — milyen szögesen különbözik a Hebbel—Paul Ernst irányától, arról más helyen részletesen szó esett.

Mindegyik esetben — és természetszerűleg legélesebben a Balázs Béláéban — a drámaiság maga válik a dráma témájává: míg a régi dráma stíluskeresése csak arra irányult, hogy megtaláltassék a sors, amely legadekvátabb megnyilatkozása a kor által még formában is készen adott heroizmusnak, addig ma olyan sorsot kell kiásni és megformálni, amely a hősiség eme posztulatív valóságának igazi valóságot, életet és formát képes adni. A sors tudatossága a sors akarása: ha képes vagyok egész egyéniségemmel, gondolataimtól egészen a véremig elgondolni a tökéletességet, akkor ez a gondolat a legigazabb valóság, igazabb az úgynevezett realitásnál, mert azt csak rest és gyáva megnyugvásunk tűri el mint valóságot, míg ezt mi teremtjük és tartjuk fenn, erős kézzel föléje emelvén az életnek. A sors adekvát elgondolása a sors valósága: ez a tudatosság heroizmusa, az új heroizmus, amely ha nem olyan ragyogó is, mint a régi, egy réteggel mélyebbre ásott a lélekben, olyan tragikus halmazállapotát teremtette meg a léleknek, amely a régi heroizmus számára elérhetetlen volt. A sors elgondolása a sors valósága: a tragikus logika csak ebben a heroizmusban találta meg igazán önmagát. Már Schelling érezte, hogy a dráma pragmatikus szükségszerűsége nem azonos a tragédia metafizikai kényszerűségével, hogy a tragikus logika nem az ok és okozat diszkurzívan szükségszerű összefűzéséből áll, hanem az idea és a valóság vizionárius egységéből; abból, hogy az idea, az elgondolt és tudatossá vált sors kifejlik: hogy a dráma cselekménye nem más, mint mindannak kigombolyítása, ami a sors ideájában bennfoglaltatik. A kigombolyítás eme munkáját, a sors megvalósulását és vele az emberi tökéletesség valóra válását végzi el a tudatosság eme heroizmusa. Az ilyen heroizmus drámájában az időnek nincsen folyása, tehát nincsen idő: amikor a hős meglátta sorsát, az már valóság, és akkor és azért

valóság, amikor és amiért meglátta. Minden ilyen dráma ideje az „Utolsó nap", és atmoszférája az a Ma, amikor „fel kell ásni a végső szavakat lelkünk fövényéből és megtenni a végső tetteket. Ma egymás szívében minden kezdődő rügyet virággá fogunk tépni, hogy úgy lássuk, mint az örökkévalóságban fogjuk".

Ebből az érzésből született Simonetto Baglione alakja, az új tragikus érzés leggyönyörűbb és legtökéletesebb megnyilvánulása. Simonetto annyira félreértett platonizmusa nem más, mint ez az új sorsérzés: az idegenség ebben a világban, amelyben kis, empirikus kapcsolatoknak és viszonyoknak a lelkek vonatkozásának aprioristikus tisztaságát megzavaró erejük van. Simonetto a lelket látja mindenkiben, mindenkit azon a helyen, ahová az — lelke aprioritásánál fogva — való, és a logika vad fanatizmusával kényszeríti magát és kényszerít mindenkit, hogy érje el a maga tökéletességét, a maga helyét a világ örökkévaló rendjében. Astorre győz, Raffael belekényszeríttetik a halhatatlanságba, Livia szenved és Simonetto meghal; mindenkivel ugyanaz történik: hazaérkezik. Simonetto nagy vágya: az idea valósága. Ez az az éj, amelyet kívánt, és magára szakította, alája temetvén, akit szeretett. De Astorre — talán — nem tudja, hogy őt is Simonetto tette a dolgok tetejére, és nem annyira lerántotta az eget, mint felemelte magát és akiket szeretett oda, a lélek és az élet összeillésének szférájába; Astorreval és Simonettoval, Raffaellel és Liviával ugyanez történt: mindegyik elérte a maga tökéletességét, csak a Simonettoé a legkerekebb és a legteljesebb valamennyi közül. Azért van beleszőve az ő életébe a halál is, míg a többiekét az csak bekeretezi. Simonettoban testet öltött az eszme: az ő heroizmusa a gondolat és filozófiája cselekvés. (Csodálatos, hogy ezt azok értik a legkevésbé, akiknek mestersége vagy szerencsétlen szerelme a filozófia.)

Simonetto új heroizmusának a platonizmus a megnyilatkozási formája: az *Utolsó nap* reneszánsz dráma, történelmi dráma — innen temérdek ragyogó tulajdonsága és egy pár kompozicionális gyengesége. Balázs Béla csodálatos költői tapintattal találja meg a pillanatot, amelyben sorsérzése megnyilvánulhat, és a gesztust, amelyben kifejezésre találhat. Az *Utolsó nap* quattrocentója nagyszerűen adekvát keret ehhez az érzéshez: dekorativitás és a lélek magakeresése, a nagy dolgok izgalmas várása és a mesterség száraz egyszerűsége vegyülnek össze ebben az életérzésben. És ami közös mindenütt, a hírnek, a maga megörökítésének lázas vágya, nagyszerű érzékiséggel kapcsolja össze a végső metafizikai örökkévalóságot annak földi megvalósulásával: az időnélküliséget az időfelettiség-

gel, az idő túlélésével. Ha csak az empirikus élet állana szemben Simonetto örökkévalóságával, lírai monológgá csökkenne a dráma: Simonetto mint árnyék járna csak a többiek között és cselekvése elhaladna mellettük, ahelyett hogy áthatoljon rajtuk, de így a hír lépcsője és szimbóluma lesz az örökkévalóságnak: a forma, amelyen az keresztülragyog, az életet megvilágítván, és megvalósítható célokat adván neki; a princípium differentiationis, amely lehetővé teszi, hogy mindenki, az egy örökkévalóság felé sietvén, mégis a maga örökkévalóságának útját járja.

Emellett a mély egység mellett végső idea és történelmi köntös között, szinte nem is lenne fontos az atmoszféra bámulatos igazságáról beszélni. Hogy mennyire benne van minden alakban a quattrocento vágyakkal telített, szigorúan vonalas szárazsága és minden lélekdolognak ridegen egyszerű matter of fact volta, annak szemléltetésére ide írok egy jellemző dialógusrészletet:

„*Astorre:* Melyik condottieréhez szegődsz, Sandro, ha mégis elesem?

Sandro (egyszerűen): Niccolo Piccininihez, uram. Híres vezér. Mit gondolsz, jól választottam?

Astorre: A velencei Carmagnola talán jobban használhatna, mert nem ért ahhoz, amihez te értesz. De Piccinini megbízhatóbb."

A kompozíció. — Hebbel és Paul Ernst a sorsot tették tudatossá, Balázs Béla a lelket. Technikailag kifejezve ez annyit jelent, hogy míg náluk egy sorsvonal sémája az elsődleges, és ebbe kell beleilleszkedniök az alakoknak, addig Balázsnál az ember az első és az utolsó princípium, a dráma támasztópillére, és a kompozíció az alakok egymáshoz állításában nyilvánul meg. Már a *Szélpál Margit*ról írván analizáltam ezt a kompozíciómódot, és rámutattam Balázs Béla nagy ötletességére és erejére alakjai elrendezésében, anélkül, hogy magukban bevégződő voltukat megbolygatná. A *Mária-misztérium* és a *Halálos fiatalság* világosan megmutatják ennek az útnak célját: mind a cselekményben, mind az alakok kiválasztásában elérni egy olyan végső vehemenciát, amely szinte naturalisztikusan állíthat egymás mellé magukban tökéletes alakokat, mert mindegyiknek saját külön relációja ugyanahhoz a sorskomplexumhoz és atmoszférájához oly szigorúan tartja őket össze, mint egy Szophoklész- vagy Paul Ernst-drámát a sorsséma vonala. Mielőtt azonban azt az intenzív gazdagságot elérte volna, Balázs Bélának keresztül kellett mennie az extenzív gazdagság periódusán: az *Utolsó nap* jelöli pályafutásában a legnagyobb közelséget a shakespeare-i kompozícióhoz, amit a történelmi háttér fontossága csak megerősített.

A mennyei és a földi szerelem a motívuma ennek a kompozíciónak: hiszen a darab tárgya, mint láttuk, az idea egének elérése, leküzdvén a föld boldogsággal csalogató lehetőségét. És mint mindig két princípium küzdelmében egy lélekért, háromszög-kompozíciókban állanak össze az alakok. Egészen más részletességre lenne szükség, mint amilyen itt lehetséges, ha ennek a kompozíciónak minden finomságát, közvetlenségét és erejét analizálni akarnám. Csak egy pár fő pontra utalok: így áll Livia a középen Simonetto és Raffael szerelme között; így áll Raffael Simonetto és Giannicola szerelme között; így van Simonetto Matarazzo és Astorre közé állítva (itt nagyszerű közvetlenséggel vegyül mindegyikben mindkét princípium: Simonetto maga oly tisztán a mennyei szerelem paradigmája, hogy vele szemben ezt nem lehet fokozni; ezért mindegyik vele szemben álló mellette is, meg ellene is harcol); így áll végül a hős Astorre a tragikus Simonetto és a jó katona Sandro között a cselekvésben variálva ugyanezt az építő motívumot. És a két princípium külön testet ölt az asszony két típusában, és Livia áll az egyik oldalon, és Olympia (és távoli színfoltként a háttérben Vanozza) a másikon. És ez a kompozíció nem mechanikus, reneszánsz háromszög-kompozíció, hanem különböző kvalitások csodálatos egyszerűségig kidolgozott, rafinált egyensúlya. Minden alak csak magáért látszik létezni, és csak a kompozícióért van.

De ez az egyszerűség és közvetlenség az extenzív gazdagság mellett áldozatokat is követel. Vannak ebben a darabban csak dekoratívan szükségszerű alakok; vannak meserészek, amelyeknek kapcsolódása a lényeghez nem oly szigorú, mint (a sikerültek mértékével mérve) lenniök kellene; vannak tempóhibák, helyesebben van egy bizonyos (a háttér szélessége okozta) egyenletessége a dráma tempójának, ami a tragikus tempó rovására megy.

De mit számíthat mindez amellett, ami a darabban készen és kereken megvan? Mit számít, ha látjuk és tudjuk, hogy mindezt, éppen ezt, Balázs Béla már régen túlhaladta?

És most még pár szót a darab hatásáról. A közönség megindultan fogadta ezt a tragédiát, és a Hebbel jósolta bukás: „Vannak darabok, amelyeknél csak a közönség bukhat meg", nem következett be. Annál eklatánsabban bukott meg a kritika. Nem érdemes itt senkivel külön polemizálni, csak egy általános érdekű témáról lenne egy pár megjegyzésem, amihez ez a darab csupán alkalom: a tragédia érthetőségének morális feltételeiről. A tragédia szükségszerűsége a lélek szükségszerűsége, az a tudat, mely minden igazi etikát áthat, és csak legvilágosabb kifeje-

zését találta meg a Kantéban: hogy az élet nem más, mint kifejlése, magatalálása és magamegtalálása a léleknek; hogy a külső élet empirikus kényszerei teljesen kívül maradnak ezen a szférán, ahol az etikai élet kezdődik, és a tragédia ennek csak metafizikai revelációja, csak végső fokozása, de semmiféle etikai életformától minőségben nem különböző. Ezért a tragédia érthetőségének erkölcsi előfeltétele a lélek szükségszerűségének érzése, mint legszemélyesebb élmény. Talán a művészi dolgok látásának legfontosabb változása, hogy ma már nem az epidermisz kicsinyesen finomkodó ingerlékenységében látjuk az igazi esztétikai értéket, hanem az örök formák robusztus erejű megvalósulásában. És mivel minden nagy forma egy nagy etikai lehetőség valóra válása, ezért minden erkölcsi gyengeség és gyávaság — végső fokon — egyszersmind művészi impotenciát és receptív anesztéziát jelent.

1913

Misztériumok

I.

Aki elfogulatlan örömmel nézi irodalmunk szép és erős fellendülését az utolsó években, akinek tehát nem feltett szándéka sem az egészet elvetni mint eltévelyedést, sem válogatás nélkül mindent, ami itt létrejött, gyönyörűnek találni, annak fel kellett hogy tűnjön, hogy csakis a drámai fejlődés maradt érintetlen az új mozgalom létrehozta kifinomodástól és bensővé válástól, az intenzitás és a költőiség felé való fordulástól. Amilyen örömmel üdvözöljük ügyes színműíróink külföldi sikereit, olyan őszinteséggel kell megállapítani, hogy sikereiket nemhogy a külföldi közönség jó ízlésének köszönhetnék, ellenkezőleg: szakadatlanul annak alacsonyrendű szenzációéhségére appellálnak; hogy ezért az ő sikereik semmit sem jelenthetnek a magyar irodalomnak mint új és jelentős értékek létrehozójának elismerése ügyében. Olyan időben élünk, melyben a tömeg felfogóképessége az igazi nagy dráma számára nem kedvező, de egyúttal olyanban is, amelyben ez az elfordulás a drámától és a tragédiától nem jelent ellenséges elfordulást a színháztól (mint a Shakespeare utáni időben), hanem csak azt, hogy a színház teljesen ki van szolgáltatva a legalacsonyabb rendű ösztönöknek és a leglaposabb szenzációknak. Olyan idő ez, amely távol tartja az igazi drámát a színpadtól, és ennek következtében nagyra növeli — éppen az irodalmilag fogékonyak és finomak körében — azt az előítéletet, mintha a drámának és a színháznak lényegében hitványnak, durvának és szellemtelennek kellene lennie. Azt a kevés igazi drámaírót pedig, aki ma él, aki mind igazi színházi író is egyszersmind (ha ez a színház egy kleisti „olyan, amilyennek el kell jönnie" — színház is), csak a beavatottak szűk köre ismeri és ismeri el. Ha tehát arra gondolunk, hogy mit ismernek el ma Európában általában mint magasrendű költészetet, ha meggondoljuk, hogy mennyi evvel egyenrangút képes a miénk is felmutatni — igazán nem állíthatjuk azt, hogy az, ami a mi produkciónkból külföldre jut, méltóan képviselhetne

ott bennünket. Bármennyi kellemes következménye lehet is annak, hogy a dráma hanyatlásából és a magára hagyott színház anarchiájából a mi íróink is hasznot húznak, mégsem szabad egy percre sem elfeledni, hogy ennek a — gazdasági — problémának az irodalomhoz semmi köze sincs, s amennyiben összefüggésbe jut vele, csak hátrányos hatása lehet rá.

Érdekes történetfilozófiai kérdés lenne: miért nem kísérte a magyar líra és epika igazán értékes fejlődését egy vele egyenrangú drámáé. E pillanatban csak örüljünk azon, hogy végre támadt közülünk egy tragikus költő, aki érzéseinek súlyát és hatalmát, formájának mélységét és alakító erejének vehemenciáját illetőleg egyenrangúan állhat meg a lírikus Ady mellett; akinek jelentősége, mint az újjáéledő drámai forma keresőjének és megtalálójának, felér Paul Ernstével vagy Paul Claudelével. Balázs Béla, mint minden igazi tragikus költő, ellentétben a puszta színpadi íróval, egyszerre lírikus és filozófus, misztikus, emberalkotó látnok és realista. A tragédia tehát az ő számára nem egy furcsa és érdekes esemény, amelyet ügyes fogásokkal a színpadra alkalmaz, hanem egy őstény: az élet, az élet értelme. Az élet egy momentuma, amelyben az élet értelme megérzékített valósággá válik. Ezt az itt létre ébredt értelmet a közönséges valóságban, amelyet a közönséges ember mint egyetlen valóságot él át, annak kicsinyes „valóság"-elemei egész a felismerhetetlenségig, a megláthatatlanságig eltakarják: ezért kell, hogy tragikus látnok legyen, hogy a tragikumot mint a plátói ideává sűrűsödött és konkréttá vált lényeget ebből a sírjából kiássa és életre keltse. De ezért kell, hogy egyszersmind realista is legyen, hogy az élet ilyetén értelmét ne vágyóan, lírikus distanciából tekintse, hanem ugyanazzal a magától értetődőséggel és „naturalista" hajlandósággal (persze vizionárius naturalizmussal) ábrázolja, mint teszem egy éles szemű és érzékien formáló novellista az élet mindennapi eseményeit látja és alakítja. Ezért nem jelent az igazán tragikus költő számára miszticizmusa elfordulást az élettől és annak formavilágától: az ő misztikus élménye a világ értelmének lelepleződése, és az a tiszta jelenvalóság, az a „Gegenwart", amelyben az élmény revelálódik, nem töri semmivé az időbeli valóság jelenségeit és formáit (mint minden vallásos miszticizmus), sőt örökkévalóvá teszi azoknak lényegét. Lét és értelem, lényegiség és élet, jelen és örökkévalóság eggyé válnak ebben a miszticizmusban. És ezért lesz az ilyen költő — éppen mert egyszerre lírikus is és filozófus is — tragikus költővé, és mint ilyen szcenikussá: csak a közönséges, az értelmetlenül lepergő valóságban válnak el egymástól bensőség és külső megnyilvánu-

lás, csak itt van ellentét az absztrakt fogalom és a viruló élet, a lélek lírája és a külvilág tettei és gesztusai között. Itt ez az egység — amely a dráma, a szcenikai költészet, az érzékien megnyilvánult értelem nélkülözhetetlen formai feltétele — megvalósult: azok az emberek, akiket ilyen költők alkottak, amennyiben vannak, annyiban tragikusak; amennyiben létük egyszerűen magától értetődő törvényeit követik, létrejön a minden empíriát leleplező és minden kreatúraszerűt megsemmisítő tragédia. Minden tettük és minden közvetlen mozdulatuk egyszerre spontán megnyilatkozása egy konkrét individuumnak, és szimbolisztikus ornamentuma egy minden emberi sorsot magába foglaló sorsviszonynak.

Bizonyára kevés költő él ma, akinek művészi formái olyan mélyen gyökereznének emberi élményformáiban, és olyan magától értetődően nőnének ki azokból, mint Balázs Béláéi. Ezért volt az ő fejlődése olyan lassú és nehéz; ő naiv költő a szó legkomolyabb értelmében; csak saját élményeit fejezi ki, és nincsen se tehetsége, se hajlandósága ahhoz, hogy bármit is, ami benne nem kész vagy hiányos, ügyeskedő fogásokkal elleplezzen. De éppen mivel hatalmas művészi képességei a priori vannak hozzárendelve az örök formákhoz, mivel ezek felé nem mint történelmi, tehát csak distanciáltan meglátható adottságok felé közeledik, hanem mint a saját lelke legbenső tartalmának természetes kifejezési formáihoz: ezért volt az ő útja a tökéletes megoldás felé olyan nehéz. A benne élő „naturalisztikus" tendenciák elleneszegültek az éppen úgy benne élő formális kötöttségre törekvő akaratnak, és művészi érettségét csak akkor érhette el, mikor ez az ellentmondás megoldásra talált benne. Ez történt meg ezekben az egyfelvonásosokban, legvilágosabban az utolsóban: a *Szent Szűz vérében*. Ebben a kis drámában a ma lehetséges tragikum olyan világos és olyan megérzékítetten végleges formát talált, mint rajta kívül csak Paul Ernst *Brunhild*jében. Az a tragikum, amely szerint sem a „vétség", sem valami összebonyolódása a körülményeknek, sem valami más hasonló motívuma a közkeletű felfogásnak nem lehet előidézője a tragédiának, hanem kizárólagosan a tragikus ember puszta létezése. Tragikus ember az, aki mint ember eléri a maga tökéletességét, aki az életet mellékutak és megalkuvások nélkül éli; aki az élet értelmét annak igazságában, mélységében és teljességében, nem pedig szélességében, tarkaságában és tartalmában keresi és találja meg; aki számára a saját személyisége feladat, út, amelyen végig kell menni. De minden útnak végén, melynek végére eljut az ember, ott vár rá a tragédia, mint dicsteljes megkoronázása mindennek, mint felmagasztosítója a lét legmélyebb

fájdalmának, mint a lélek megváltása az élet zavarosságából: mint az egyértelműség, az igazság, az igaz valóság. Ilyen módon a tragédia elvesztette transzcendens pátoszát: a sors a bensőleg igaz ember egyszerű életformája lett, és megjelenése a külső életben (mint cselekmény például) csak szimbóluma ugyan az igazán tragikus ember benső egyértelműségének, de mégis meglehet benne a régi nagy tragikus cselekmények érzéki pompája és gazdagsága. A cselekmény minden pillanatban életre-halálra megy, és minden szónak döntés-súlya van, és minden gesztus ítéletet jelent. Sokszor panaszkodnak az emberek, hogy a mai életben már nincsen meg az a dráma számára szcenikailag annyira szükséges színesség és dekoratívság, ami a régi időben megvolt; elfelejtik, hogy az az érzéki súly és gazdagság, melyen a régi tragédia ornamentális ereje felépült, csak következménye volt alakjai belső elhatározottságának, lelki hősiességüknek. Ha a modern dráma cselekményei annyira érdektelenek, akkor ennek oka az, hogy költőik nem képesek igaz és mély, belül határozott embereket teremteni, hanem beérik a közönséges élet kreatúráinak kópiáival.

Minden, ami életre-halálra megy, érdekes, még a szó pusztán színházi értelmében is, sőt csakis ez az érdekesség teremtheti meg az igazán drámai, a szcenikai feszültséget. Ha Balázs Béla mostani érettségének fokán a mai élet anyagából teremt majd tragédiát, akkor az minden külső segédeszköz nélkül lesz érdekes és drámai feszültséggel teli, csakúgy, ahogy legérettebb novellája *(Történet a Lógody utcáról, a halálról és a messzeségről)* egy látszólag a mindennapi életből kiszakított részletet, mély és színdús gazdagságú nagy horizontokat ornamentális szőnyegszerűségbe összefogó mesévé képes átformálni.

Érdekes és hálás feladat lenne ezeket a drámákat egyenként elemezni és különösen rámutatni Balázs Béla mester voltára a szcenikai felépítés terén, csalhatatlan tempóérzékére, dialógusának metszően éles erejére, cselekményeinek színdús jelentőségére és alakjainak megérzékített életére, de egy tárca keretei sajnos csak a keretek jelzését engedik meg, amelyeken belül ezek a teljesülések konkrétan adódnak. Így csak rá lehet mutatni az ő megjelenésének nagy jelentőségére, és színházaink vezetőségeihez ezt a szerény kérdést intézni: vajon csakugyan szükségszerű-e, hogy az úgynevezett magyar drámai reneszánsz idejében egyetlen igazi drámaírónk teljesen el legyen zárva a színpadtól? A történelem persze — még a színházban is — mindig a költőknek ad igazat: hol vannak ma azok a színműírók, akik Laube Burgtheaterjában Hebbelt leszorították a színpadról, akinek „előadhatatlan" drámái ma tisztán színházi szem-

pontból is hatásosakká váltak? Sokan belátják azt, hogy így van, de vajon okvetlenül szükséges-e, hogy minden igazi költő évtizedekig halott legyen, hogy ez a belátás tetté is váljék? A modern élet sok mindennek a „belátását" kényszeríti ránk, de az ilyen abszurdumokkal szemben mégiscsak egy mindig eleven felháborodás maradhat az igaz ember reakciója.

II.

Tisztelt uram! A legnagyobb érdeklődéssel és élvezettel olvastam szép cikkeit a líráról és a drámáról, és nagyon örültem annak az érdekes fordulatnak, mellyel ön a „durée réelle"-t a jól értelmezett tradicionalizmus metafizikai hátterévé tette. De Bergson alkalmazása történelmi és értékelő tudományokban mindig egy kissé aggályos. Bergsonnak nincsen történetfilozófiai kultúrája, polémiája kizárólag a természettudomány ismereteszközeit érinti, és ezért sem az, amit lerombol, sem az, amit érinteni akar, nem alkalmazható máshol, mint a természettudományok metodikájában. Így nekem az ön cikkei olvasásakor feltűnt, hogy ön azokat a fogalmi nehézségeket, melyek felmerülnek, ha az örök formák fejlődései lehetőségeiről van szó, a legnagyobb virtuozitással elkerülte — de megoldani nem oldotta meg. Így nem is lehet. A természettudomány szükségszerűen tagadja a szubsztanciát (a newtoniánus Kant is így tett a transzcendentális dialektikában), és mivel Bergson nem ismer más fogalmiságot, mint a „science"-ét, ezt elvetve, minden állandóságot, minden örök formát el kell vetnie. „Il y a du changement, mais il n'y a pas de choses, qui changent: le changement n'a pas besoin d'un support." (Változás van, de nincsenek dolgok, amelyek változnak; a változásnak nincs szüksége támogatásra.) De kérdem: hogy beszélhet ön akkor a „formákról"? Honnan tudja, hogy az, amit lírának nevez, csakugyan líra, és amit drámának, csakugyan dráma? Amint Petrarca kérdezte egyszer: honnan tudom, ha először vagyok szerelmes, hogy az, amit érzek, szerelem-e? Itt meg kellene találni — amit bergsoni alapon állva nem lehet - az „örök" formának egy olyan értelmezését, mely lehetővé teszi, hogy a forma örökkévaló, és ebben az értelemben változatlan szubsztanciájának feladása nélkül részt vehessen, sőt részt kelljen vennie a történelmi processzus folyamatában.

De fel se hoztam volna ezeket a módszertani ellenvetéseket, ha fejtegetéseinek konkrét részeiben nem éreznék ellentmondásokat, melyeknek

gyökerei itt vannak. Legelsősorban a konkrét és az absztrakt ellentétére gondolok. Ön kitűnő ösztönnel megérezte, hogy a dráma belső formája a sűrítés: „egyetlen pontban kell ábrázolni a folyamot, de úgy, hogy azért mégse csak az a pont legyen ábrázolva, hanem maga a folyam" — mondja ön igen helyesen —, de a sűrítés folyamatát (igazi „science"-fordulattal) a differenciálhányadoshoz hasonlítja, és ábrázolásának eszközéül a „kép"-et tekinti. Ennél a pontnál egy kissé meg kell állanunk: minden drámai forma lehetetlenné válik, ha nincsen meg a művészben az a stilizáló fikció, hogy az életnek van metafizikai lényege, ez a lényeg pedig nem transzcendens, hanem csak el van takarva az életfolyam kicsinyes közönyösségeinek áradatától, csak ki kell emelni onnan, csak végig kell húzni az élet mindig félben maradó vonalait és: incipit tragoedia. Akkor a dolgok — emberek és emberi viszonyok — lényege jelenvalóvá lesz, azaz egzisztenciája mint a dolgok immanens adottságának ornamentuma jelenik meg; a jelen, mely a közönséges életben csak átfutó pont volt múlt és jövő között, örök lesz, nincs más, nincs előbb, nincs utóbb, csak ez van, és minden, ami volt, és minden, ami lesz: nincs, mert változhatik, és ami nem örökkévaló, az nincsen is. Ezért függ össze — nem történelmileg, hanem örök formájánál fogva — a dráma a színpaddal: a színész testi jelenvolta (Gegenwart) szimbóluma a drámai ember örök jelenvalóságának. Ezért nem differenciálhányados a drámai sűrítés. Itt nem határértékről és megközelítésről van szó, hanem az élet látásának és ábrázolásának egy olyan formájáról, melyben a lényeg, a szubsztancia elérhető és nyilvánvalóvá tehető. Talán szabad a híres modern gondolkodóval szemben egy régire hivatkoznom: Nicolaus Cusanusra. Bergson, és mindenki, aki utána indul, nem ismeri a „ratio" és az „intellectus" különbségét. A differenciálás megközelítő processzusa a „ratio" birodalmában történik meg, az az összefoglalás ellenben, melyet a drámaíró véghez visz, az „raptus", az intellektuális szemlélet, a feljutás az „intellectus" régiójába. Ott megtörtént a „coincidentia oppositorum", ott eggyé vált külső és belső, és a konkrét – absztrakt ellentét minden értelmét elvesztette.* Ezért is nem „kép" a drámai stilizálás, és a drámai gesztusok és szavak közvetlen revelációi a lényegnek, nem „illusztrációi".

* Azok számára, akik figyelemmel és önállóan tudnak olvasni, talán felesleges is külön kiemelni, hogy a ratio és az intellectus nívókülönbsége csak elméleti szemszögből való megállapítása ugyanannak a nívókülönbségnek, melyről más összefüggésben mint az empirikus élet és lélekvalóság különbségéről beszélek.

Amíg ez az ellentét illusztrált és illusztráció között fennáll, addig még a „ratio" országában vagyunk (amelynek absztrakt voltát Bergson igen éleselméjűen felfedte, ha azoknak, akik Hegel kritikáját az absztraktság ellen ismerték, nem is mondott semmi újat), addig absztrakt marad a kép és az ábrázolt érzés viszonya: csak kapcsolat és nem egység, csak allegória és nem szimbólum. Azért, hogy rátérjek az ön — nézetem szerint se nem centrális, se nem találó — párhuzamára: igaz, Maeterlinck festőbb Balázs Bélánál, de ezért nem „költőbb"; sőt ellenkezőleg! Maeterlinck gyönyörű képeket talál, amelyekkel távolból jelzi azoknak transzcendens értelmeit: tehát absztrakt; absztrakt a kép, mert egy olyan értelem felé mutat, amely nélkül üres lenne, amelyet azonban nem bír önmagában megtalálni, sem önmagából immanensen és organikusan kifejleszteni; és absztrakt az „értelem", mert csak „értelem", csak szöveg, amelyet egy tőle lényegében független képnek kell kifejeznie, amely nem maga az értelem, nem annak kész és zárt belépése az életbe. Maeterlinck lírikus, aki hangulatokkal teli párbeszédeket ír, nem igazi drámákat, amelyek, mint minden problematikus forma, absztraktak. Balázs Béla drámaíró, és csak a mai irodalmi közhangulatnak minden tragikus világérzéstől való teljes idegensége láthat „aforizmákat" az ő dialógus-sűrítésében. Ezek az aforizmák — amelyeknek mását megtalálhatni minden igazi drámaíróban, Szophoklészban és Shakespeare-ben, Corneille-ban és Hebbelben — nem elvontságok, hanem egyszerű, rövid, pontos és súlyos érzékiségű kifejezései a drámai ember lelkiállapotának, a „tudatossá vált sors lírai érettségének". Talán igaz, hogy Balázs régi dolgaiban itt-ott meg nem oldott absztrakciók is vegyültek a dialógusba — de a *Szent Szűz vére* dialógusát absztraktnak találni: az olvasónak a drámával szemben való teljes idegenségére vall.

Ám nem Balázs művészetének pozitív oldalairól akartam most beszélni (ezt más helyen minden polémiától menten óhajtom megtenni), hanem elméleti, általános szempontokról, amennyiben ezek a történelmi megállapításokat elhomályosítják. Arról, hogy azt a konstrukciót, amellyel ön a líra és dráma új evolúcióját magyarázza, én teljességgel absztraktnak látom. Jeleztem már a szempontokat (amelyeknek részletes kifejtése elméleti írásaimban megtalálható), amelyek következtében helytelennek látom, ha ön Balázs drámáit a lírához viszi közel: azok mély, igazi és erős drámák, abban az értelemben, ahogy akár a Shakespeare-éi azok, ahogy persze ma csak kevés ember (Paul Ernst, Beer-Hofmann, Paul Claudel) keresi egyáltalában a drámát. De a „színpadművészet"-nek ez az ideiglenes eltávolodása a drámától, és ezzel kapcso-

latban az igazi dráma kiszorulása az aktuális színpadról csak történeti tény. Ezek a drámák azért igazi drámák, színpadi drámák – ha a mai színpad teljesen prostituálva van is.

1913

Trisztán hajóján

*Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts.**

Hamann: Aesthetica in nuce

I.

Két ősi formája van a költészetnek – nem történelmi, hanem metafizikai értelemben véve az „ősi" szót, ahogy a német „Urbild" ideát jelent –: a líra és a mese. Bennük még elevenen él az emléke annak az időnek, amikor a formák még nem szakadtak le a kinyilatkoztatás egyanyagú és mindent magába ölelő világáról, amikor a kifejezés, a szó, a forma nemcsak sejtette a valóságon túl valót, hanem út volt: fel a valóság gyökeréig és forrásáig, és vissza az immár felismerten átvilágított valóságba. Amióta a forma forma lett, befelé fordultak az összes utak, zárt labirintusát alkotván meg az önmagában befejezett, nyilvánvaló és immár kifejezhetetlen jelentésnek: a formának. És ennek a formának, az egyedülinek, amelyet a mi világunkból lévén, ismerünk (mert a másik egykori létének nyomait csak szétszórt és alig kibetűzhető töredékek őrizték meg), új törvényei vannak: a kizárólagosság, az önmagában való szigorú zártság és befejezettség törvényei, a művészet törvényei. És ezek a törvények némán sorsszerűek és kérlelhetetlenek; nem mutatnak utat, nem adnak tanácsot vagy irányt, csak mozdulatlan súlyukkal semmivé morzsolnak minden kísérletet, amely keresztül akar törni mindent átfogó, mikrokozmikus zártságukon. Hiába minden pszichologikus mélység, szociális szélesség, kozmikus kilengés: ami nem formában lett, nem formából és forma kegyelméből, az nincsen. És mégis: a végsőkig vitt művészi lelkiismeret szintje alatt halkan, alig hallható hangon, de tisztán és világosan egy másik, egy rossz lelkiismeret szava szólal meg: az igazán befejezett formák mintha elfelejtettek volna valamit, amit kimondaniok nem lehet, de amit elhallgatniok sem szabad; mintha elfelejtették volna igazi, értelmet és súlyt adó hazájukat, nem hozván magukkal onnan annak fogalmakba nem férő és fogalmakkal nem mérhető színét és illatát, nem hozván ma-

* A költészet az emberi nem anyanyelve.

gukkal az elveszett otthon után való olthatatlan vágyódásnak egyetlen lehetséges megnyilvánulását: a művész metafizikai felelősségérzetét.

A zsidó miszticizmus hite az, hogy minden tettünkből egy angyal születik: ép és szép angyal az igaz, nyomorék a hitvány cselekedetekből. És ha a beavatottságig el nem jutott emberektől talán nem kéretik soha számon, hogy magukat elrontván megrontották a magánvaló, az igaz világot, hogy miattuk nem jöhet el a messiás: minden alkotás az örökkévalóság ítélőszéke előtt áll, és csak súlyosabbá válik bűne „művészi" tökéletessége miatt, ha, mert nem szólt az igazi mélységből, könnyűnek és üresnek találtatik a szava. Mert a költő azért jött, hogy — formájával — kiássa, és kiásván néven szólítsa, és néven szólítván életre ébressze a lélek lényegét: hogy tökéletesen zárt szavai mögül titokzatos és világos transzparenciában legyen nyilvánvaló az elrejtett, a másképpen ki nem mondható, az egyetlen igaz való: a lényeg. A szépség megnevezi a dolgokat — mondja Platón.

És líra és mese az összes formáknál közvetlenebbül nyúl ide vissza. Ezért ellenőrzői, mértékei ők minden költészetnek; mert nincsen költemény, amely valahol és valahogyan mese is ne volna és líra is; mert a többi formák transzcendentális tárgya közelebb van a mi világunkhoz, ha túlfekszik is rajta, míg a lírában és a mesében maga az ősvalóság szólal meg. A mese szekularizált teogónia. Egy kozmikus katasztrófában darabokra szakadt összefüggés szerteszórt töredékei a mesék elemei és motívumai (tulajdonképpen a világ valahány meséje egy mese, vagy annyi mese van, ahány széttört világ emléke maradt ránk), hieroglifák egy feliratból, mely nincsen együtt, melynek nyelvén nem értünk, melynek minden részletéről mégis ránézéssel — komoly ránézéssel — felismerhető, hogy innen eredt, hogy nem felelőtlen eredetiség, hogy nem kitalálás, hanem megtalálás eredménye. Ezért van, hogy a mesének nincsen kompozíciója, hogy nincsen a szó szoros értelmében eleje és vége, hogy művészi igazságát és zártságát (mert nincsen zártabb és művészibb forma a mesénél) matériájának igazságából meríti, mely eleven képben ad immár megfejthetetlen összefüggéseket. És ha a mese csak kép is, tárggyá nem sűrűsödött elemek kétdimenziós hieroglifasorozata, kép voltának igazságát az ősjelentésből való eredet adja meg; az, hogy nincsen nyoma rajta igazító és simító kéznek, és nem kapcsolja össze lapos értelemkeresés, „mély" magyarázat; hogy csak az embereken túli matériából van összerakva, hogy nem emberi vakolat ragasztja össze, hanem sziklák önnön súlya és hazataláltságuk. Az igazi líra éppen úgy tiszta hang, mint ahogy tiszta kép a mese. Minden cselekvésünk a mai világból, a külső és belső szét-

szakadtság világából való, minden forma tehát, amelynek emberek cselekvései és szenvedései a matériája, csak közvetve, csak matériáján keresztültörve, vagy azt áttetszővé olvasztván tüzében sejtetheti a másik világot, a katasztrófán túl valót, amelyben az emberek közé még nem szállt le a bábeli toronyépítés Jehovája, hogy érhetetlenné tegye az emberek (belső és külső) szavait egymás számára, hogy a cselekedeteket a lelket kétértelműen takaróvá és nem felfedővé alacsonyítsa. Csak az igazi líra hangja kelti életre a toronyépítés előtt járó egység emlékeit; a cselekvések formái pedig csak annyiban, amennyiben — formájukon belül maradván ugyan — paradox csodával lírává tisztítják hangjukat és mesévé képeiket. Ezért nincsen az igazi lírában sem „vakolat": meztelen lelkek meztelen szavai, egymás mellé rakott pontos megállapításai annak, hogy mi az igazság a lélekről, mely kanonikussá válik a leplezetlen igazság fényében, minden léleknek szimbólumává. Az igazi líra mindig a lélek legendája.

II.

Balázs Béla stílustörekvéseinek lényege mindig ez a „vakolat"-mentesség volt: a vallomásnak egy olyan mélységből való kiásása, hogy az már ne a személyben lelje gyökerét, és egy olyan formai zártság elérése, melynek igazságát a formán túl való matériának igazán megtalált volta adja meg: egy valóban anamnetikus művészeté. Hogy más műfajokban milyen egyedülállóan sok az, amit eddig is elért, arról alkalomadtán beszéltem már és fogok még beszélhetni. Most néhány kiszakított példával szeretném megpróbálni igazolni, hogy lírájának teljesedése e kis füzet sikerült verseiben jelen van, és hogy ez a teljesülés egyedülálló és kívülesik a csoportok és irányok testvérharcainak csataterein.

Első verskötete a népdal formájának irányában kereste a tömörség művészi igazságát, a mostani versek túlnyúlnak rajta, arrafelé, ahonnan a népdal maga meríti formájának igézetét. Balázs Bélát nyilvánvalóan ez vonzotta a népdalformához: annak minden dekoratív „szépségét", minden ékítést, minden „művészi" hatáskeresést kizáró egyszerűsége; röviden (ha látszólag kissé félremagyarázható kifejezésekkel is): a népdal egzaktsága, definíció jellege. Mert a kép és a meghatározás kettéválása az oka oly sok finom és művészi vers szubsztanciátlanságának. A kép díszítéssé válik, és ezért — ha izoláltan marad — szervetlenné bontja a verset: néha agyonnyomja vagy sekéllyé kompromittálja az élményt,

mely rajta keresztül készült költőivé emelkedni; néha az ő súlyossága és ragyogása vész el a tőle idegen nyílt kifejezés prózai légkörében. Ha pedig „művészi" lelkiismeretesség okából képek anyagából készül az egész, megfojt mindent az egymásba fonódó képek nyomása, tartalmatlan ornamentumot alkot a csak magukban álló képek levegőtlen sorozata, vagy letompulnak és szürkévé vedlenek a képek egy súly és jelentőség nélküli légies szubjektivitás, a puszta, az üres hangulat elérésének kedvéért. (Hegel absztraktnak nevezi, mélyen találó jelzővel, a lélek objektivációjának ezt a stádiumát.) De a népdalban és néhány ránk maradt ősi töredékben és abban a — kis számuk ellenére — csodásan sok igaz versben, mellyel rendelkezünk, nincsen ellentét kép és meghatározás között. Nincsen, mert a kép a lélek önmagát elértségének színvonalát jelzi: egzakt, definíciószerű kifejezése annak, hogy milyen az a világ, ahonnan a lélek jött, ahol a lélek — igaz lényegével — megpihen, mert tragikusan ősi otthonába tért. Azért nincs különbség kép és meghatározás között, mert az igazi kép maradéktalanul pontos leírása egy valóságnak, melyet a hétköznapitól, úgy a közönségestől, mint a finoman hangulatos szubtilistől, nem valóság volta, hanem színvonala és intenzitása választ el, mely valóbb a valóságnál és elevenebb az életnél. És minden úgynevezett meghatározás ugyanilyen leírása ugyanennek a valóságnak. A lélek legendájának földjén nem válik el egymástól anyag és forma, tárgy és értelem, ember és világ. Ott csak egy valóság van: a lélek igazsága; csak egy művészet van: annak hű leírása, kitalálás, hozzáhazudás és felékesítés nélkül. A komolyság, a felelősségérzet és az ellenőrizhetőség világa. Persze, annak számára, akinek lelke eljutott odáig, hogy ennek a világnak egzisztens és kozmosz voltát megítélje. Mert aki innen maradt, és a „hangulatokban" találja csak meg a lelkét (illetve azt a halovány és bizonytalan bensőséget, amely itt a lelket eltakarja), és „kép"-eknek kerek koszorúba fonásában annak művészi formáját, az vállat von, ha a lélek igazi tartalmairól van szó; azt mondja: „metafizika", tehát távoli, semmit sem jelentő és semmire sem kötelező valami; az igazi kép pedig „érdektelen" lesz a számára, „misztikus", ami megint ködösséget és tárgytalanságot akar jelenteni, és a valóság pontos meghatározása száraz és költőietlen lesz az ő szemében. Az ilyenekkel nem lehet vitatkozni, őket nem lehet meggyőzni próbálni: „szemeik vannak, de nem látnak, füleik vannak, de nem hallanak."

A lélek világa csak az önmagát elért lélek előtt tündöklik a maga valóságában: ott nehéz drágakőszerű tárgyiasságot kap a metafizika „légiessége", és élet és halál sorsa, üdvösség és kárhozat dől el a kérdés száraz élességében.

Napod útján mennek, mennek,
Búcsus búcsut énekelnek:
Órák, órák, búhozóid.
Hátuk van csak, arcuk nincsen,
Nyomuk van csak, lábuk nincsen.
Árgirus fuss, fuss utánuk.

Jaj elérni, útjuk állni,
Egyszer a szemükbe látni!
Mert a te fájásod semmi.
Azt kell tudni, nekik fájt-e?
Bennük, bennük nyomot vájt-e?
Árgirus és élve élnél.

III.

A lélek legendája. — Már az első verskötet is, mint majdnem minden igazán nagy, modern költő versei, vándordalok gyűjteménye volt, de most bensőbb és mélyebb hangsúlyt kap a vándorlás. A régebbi versek kevésbé egyszerűek az újaknál, mert a vándor, és az, amit keres, és az út, amelyen jár, még kevésbé vannak egy anyagból, mint a mostaniakban; most végleg eltűnt a versekből énnek és világnak minden kettőssége (amely kettősségnek finomkodóan gyáva megérzése: a hangulat); most önnönmagában vándorol a lélek, otthon, saját birodalmában: önmagával találkozik, önmagát keresi és hagyja el és találja meg újra, folyton változó örök nagy magakeresésében. És csodálatos: azáltal, hogy beleolvadt a lélekbe az egész világ, hogy az megszűnt különvalóan szembeállani a lélekkel, nem szűkebb, hanem tágabb lett a lélek kozmosza. A mai ember legfőbb szenvedésére, az őt körülfogó világ nyomasztóan kicsiny voltára itt az áldást hozó válasz: a lélek világa végtelen — ha nem is határtalan, ha nem is kaotikus; széttörnek a közönséges élet (és az „emelkedett" szubjektivitás, mely ide tartozik, a közönséges életbe) lélekzetfojtóan közeli falai, rendbe állanak össze annak kaotikusan értelmetlen eseményei, és megáldottan mélységes értelmet nyernek kicsinyesen kérlelhetetlen törvényei. Ezt a szenvedést nincs, aki át ne élte volna, de kevesen vannak, akik oda menekültek, ahol a megváltás vár reájuk: a kozmosszá tágult lélekbe. Rövidlátóan a külső világot, az élmények anyagát akarják „kozmikussá" tágítani, és csodálkozva veszik észre (vagy kisigényűen észre sem veszik), hogy milyen kicsiny ez az ő „nagy" világuk; hogy tárgyaiknak csak el-

vont fogalma nagy, ami azonban igazán megérzékítve, élményben és versben megjelenik, annak belső tárgyalkotó dimenziója éppen olyan kicsiny és kicsinyes, mint az, aminek pótlására kereste és találta alkotója; és a „világösszefüggésük" csak kevéssel kuszább, de lényegében éppen annyira csak dekoratív, mélységtelen, tárgyát át nem fogó sík felület, mint az esztéták szószőnyegei; és a „nagy világ zúgása" csak olyan monotonan tagolatlan, mint a magányos kávéházi „dudorászás". Chesterton mondja, Kiplingről szólván, hogy senki sem él olyan szűk és kicsiny világban, mint a globetrotter.

Dosztojevszkij hozta meg a mi időnk számára a lelkeket bezáró határok áttörését, ő az első és legnagyobb művésze a lélek kozmosszá szélesítésének. Ha Balázs Béla oeuvre-jét irodalomtörténetileg akarjuk beállítani, Dosztojevszkijt lehet csak mint ősét említeni (és mellette legfeljebb a tragédiák és a naplók Hebbeljét: magányos és mély lélekkutak fúróját).* A versek ezen a nívón élnek, de mert igazi költő igazi versei, nem is látható sehol a nagy eposzíróval való belső rokonságuk. Mert a lírában — mondtuk már, hogy miért — csak a legközvetlenebb és ősibb lélekanyag válik formává: az önmagában elmerülés sivatagja elnyeli a külvilágot, és az ott új életre ébredt lélek már csak egy után nyúlhat, mint még el nem ért után: Isten felé. Minden más, ami benne jelen van, és minden tulajdona cél vagy akadály csupán a vándorlásban; közel és távol, enyém és másé nem semmisültek meg, mint a misztikus élményben, megmaradtak, sőt hatalmas értékhangsúlyokat és sorsteremtő erőket nyertek, de elvesztették egocentrikus kötöttségüket. Minden egy matériából van a kozmosszá tágult lélek számára: az Én kicsiny közvetlenségi prioritása megszűnt, — mert a legtávolibb és legidegenebb is jobban át van itatva a lélek lényeget ajándékozó hatalmával, mint a legegyénibb Én lehetett a közönséges élet világában.

* Tekintettel a sok, részben érteni nem tudásból, részben nem akarásból eredő kifogásra, mely cikkeimben a világirodalom legnagyobbjainak említését kíséri, kénytelen vagyok hangsúlyozni: itt (és mindenütt) csak megoldási lehetőségek típusainak és sohasem értékeknek összehasonlításáról van szó. Hogy a típusokat a legnagyobbakon illusztrálom, annak oka az érthetőség nagyobb szubjektív és objektív könnyűsége (tisztább típusok ők, mint a kisebbek, és inkább feltételezhető, hogy az olvasó ismeri őket). Ismételten kérem tehát még a legelfogultabb olvasómat is, hogy a tipologikus és értékelő fogalomalkotás különbségét egyszer s mindenkorra vegye tudomásul, mert technikai lehetetlenség minden nagy név említése alkalmával újból hivatkozni arra, hogy nem értékelő célzattal lett odaírva. Ahol pedig értékelni akarok az összehasonlítással, ott ez az értékelés nyílt és egyenes kifejezést is talált.

Hol vagy Anangarága?
A csókod messze van.
És elviszi az ajkam,
És ajkam messze van.
Szavait haza várja,
A szava messze van.
Hol vagy Anangarága?

A lélek legendája. „Elindul, mert egy illat ismerős." Ezt talán az első verskötet vándora is mondhatta volna, de még ő nem tudta, mi az, ami ismerős, mi az, amire mindenütt ráismer a lélek, mint az egyetlenre, ami igazán, mélyek legmélyéből sajátja, s egyszersmind az egyetlenre, ami soha nem lehet az övé, az egyetlenre, ami nincs a lélek világának matériájából: Istenre. Ez a transzcendens középpont vággyá olvasztja a lélek világának matériáját. Átlátszó lesz minden, mert minden csak azért van, hogy kerestessék és megtaláltassék, és a lélek Istent keresi és találja meg mindenben. Minden megtalálás teljesülés, mert az ő arca világít keresztül a megtalálton, és minden keresés még igazibban teljesülés, mert az ő hívó szava nem engedte a lelket megpihenni megtalálásának nyoszolyáján. De vággyá nő a teljesülés, levegővé hígul a szilárd lélek és szilárdabb javai, mert mégis más matériából van az Isten, mint a lélek és javai, és a lélek tudja, hogy az Istené az egyetlen igaz.

Tengerek törnek, partok elmerülnek.
Örök hajó a vágy, a vágy, a vágy.
Habszerelem, habgondolat, habélet.
De kősziklám a vágy, a vágy, a vágy.

„Te keress engem, mondd, vagy én kereslek?" Isten közelsége teszi szentté a lélek minden útjait és legendává ez utak megrögzített állomásait. Az egészen nagy költő metafizikai felelősségérzete itt fogható meg legegyszerűbb és legtisztább valóságában. Mert a Balázs Béla istenélménye nem szép hangulatok dekoratív határértéke, ahol csak a hangulat szépsége és megalkotottságának lezártsága szövi bele Istent földi képei közé, ahol tehát nincs felelősség, mert minden hangulat egyformán igaz, de éppen olyan igaz az ellenkezője, hanem az istenélmény sugárzik le a földi dolgokra, tagolja a vándorlás ritmusát és adja meg a határköveknek súlyukat. Azért olyan mélyen és egyszerűen egyértelmű Balázs Béla istenélménye: hangos szóvá sűrűsödése és világosodása a ma élő, ma elérhető Istennek:

a nagy sötétség élményének, mely mindent körülvesz, Isten távolléte sötét árnyékának, mely beleörvénylik minden földi (és lelki) ragyogásba, mely sötét bársonyába takarja és fekete páncéljába öltözteti a mérhetetlen örvénybe ugró hőst: a mai ateistát, az igazi istenkeresőt.

Uram, én levetkőztem,
Mégis meztelen vagyok.
Fülem befogom és süket,
Hunyt szemeim vakok.

— — — — — — —

Uram, nagy éjszakádnak
Két égő szeme lett.
Sivatag örök némaságnak
Kiáltó szája lett.

Óh, uram, füleidben
Kiált és nincs mit tenned,
Mert én hiszek, mert én hiszek,
Mert mégis hiszek benned.

A ma igazán vallásosainak, a modern ateistáknak miszticizmusa ez. Itt még ebben az alig sejtető analízisben is láthatókká válnak az utak, melyek a mai vallásosság hazájába, Dosztojevszkij Oroszországába vezetnek. Ezeket a verseket mintha Kirillov vagy Iván Karamazov egy érettebb unokája írta volna — és bizonyosan az ő unokáik számára íródtak ezek a versek. De itt már nyilvánvalóvá lett, amit Dosztojevszkijnél csak a szentek tudtak (és amely tanítását legnagyobb alakjainak a költő maga minduntalan elfeledte), hogy az ateista az utolsó előtti lépcsőfokon áll az Isten felé nyúló létrán, közelebb hozza bárkinél, csak a szenteket, a beavatottan megáldottakat kivéve; itt már mindenki számára nyilvánvalóvá lett, hogy ezek az ateisták csak mélyebben szenvedő és mélyebbről kereső testvérei az új kereszténveknek: Miskin hercegnek és Aljosa Karamazovnak. (Hogy ezzel a megismeréssel, mint kiindulóponttal menynyire tér ki még a Dosztojevszkij világa is, azt ebben az összefüggésben még csak sejtetni sem lehet.)

IV.

Minden vers stílusát a benne materializálódott élmény és a materializációt létrehozó képek közötti nívóviszony határozza meg. Ez a viszony nagy általánosságban két fő típust mutat: az egyik élményanyagát a közönséges, a mindennapi életből meríti (tudjuk már, hogy ezen a nívómegállapításon az élmény bármekkora kifinomodása sem változtat semmit), és a képek intenzitásának intenciója arra irányul, hogy ennek az életnek közönséges voltán túlvivő érzéki erőt, érdekességet és festőiséget adjon. A másik típus nagy élménye egy, a közönséges, az empirikus életnél mélyebb és igazabb valóság élménye, és a képek funkciója éppen ezért az, hogy ezt a másik valóságot megélhetővé tegye. Az ilyen képeknek nem érdekességük és nem bizarrságuk adja meg jelentőségüket, hanem egyszerűségük és magától értetődő evidenciájuk: arra valók, hogy elvezessenek ebbe az új valóságba, hogy otthonná varázsolják azt annak számára, aki először fogja megélni, aki csak vágyaival kopogtatott annak — a versek előtt — még bezárt kapuján. Amit az ördög gyötrő iróniával közöl Ivan Karamazovval, vagyis, hogy a túlvilág anyaga és tárgyisága ugyanaz, mint e világé, az itt biztató valósággá válik: ennek a túlvilágnak túlvilág volta csak a közönséges valóság sötét áthatolhatatlanságának, tompa és visszhangtalan értelemhiányának megszűntét jelenti, csak azt, hogy immár transzparensekké váltak a fénytelen dolgok, és vakító fénnyel süt rajtuk keresztül az immár láthatóvá lett értelem, igaz valósága mindennek. Az első típus tudatos stilizálása itt szükségképpen hiányzik: ez a világ egészen egyanyagú, és a tudatos stilizálás lényege éppen abban áll, hogy egy meglévő és érzett anyagkülönbséget a művészet eszközeivel eltüntessen. Ezért nevezhette el egymást teljes joggal két kiváló költőnk, akiknek mindegyike az első típushoz tartozik, „furcsa detaillátónak": mert mindkettőnek költői ereje éppen abban összpontusul, hogy a hétköznapi valóság bármely tárgyát, legyen az „dolog" vagy „hangulat", eredetien meglátott képekkel nemcsak átélhetővé, de érdekessé, bizarrá, fantasztikussá tegye. És a fejlődés szükségképpen a képek mindig intenzívebb eredetisége és furcsasága irányába vezet. Mert határtalan számú témáik végtelensége igazán „schlechte Unendlichkeit" (rossz végtelenség) Hegel értelmében: nem tartalmazza a belső fokozás, a lelki elmélyülés, a lélek felé hatolás semmi lehetőségét: téma téma mellett, hangulat hangulat mellett tarkán vigasztalan sivatagként terül el, és az örök változatosság eme monotóniája ellen nincs más védekezés, mint a képek intenzitásának egészen a legnagyobb keresettségig való tovább-

lejlesztése. Ezért végződik minden ilyen fejlődés a képek érdekességének öncéllá válásával, a túlhalmozott és bizarr képek már pusztán dekoratív barokkjával. A másik típus útja az egyszerűség felé vezet, de ez az egyszerűség nem a — szintén az első típushoz tartozó — keresett primitívség, melynek lényege semmiben sem különbözik a nyílt érdekességtől, és csak az eszközökben tér el tőle; abban, hogy miután már színtelenné vált a túl éles kontrasztok vakító egymásmellettisége és triviálissá az érdekesség szakadatlan hajszolása, a leplezetlen trivialitás érdekességi értéket, pikantériát, haut gout-t nyer. Az az egyszerűség, amelyről itt szó van, szó szerinti értelemben veendő. Mert itt nem az a feladat, hogy valami önmagában triviális a képek érzéki erejénél fogva „szép"-pé váljék, hanem éppen ellenkezőleg az, hogy a kép mindazt, ami magában véve egy minden képen túli valóságában igaz (mert minden kép anyagát a látható és hallható életvilágból kell, hogy merítse), ami olyan közel van a lélek legbenső lényegéhez, hogy meztelen valóságában nem lehet meglátni, csak cselekvéssel megragadni, konkrét tárgyiassággá, látható és megfogható valósággá sűrítse; eltolja a lélek középpontjából, ahonnan nem látható a lélek számára a túl nagy közelség, az élet számára pedig az áthidalhatatlan nívókülönbség miatt, és lehozza ide a mi világunkba, az érzéki átélhetőség világába. A képek intenciójának iránya tehát diametriálisan ellenkező. Míg az első típusnál a képek felfelé vitték a földhöz tapadt dolgokat és a pillanatnyiságban fuldokló hangulatokat, itt a képek a lélek tiszta egészéből az általa megvilágított életbe lefelé vezetnek: értelmet nyert életté tárgyiasítják a lélek végső, életen túli igazságát. Ott tehát a dolgoknak kell valami máshoz hasonlítaniok, hogy a versek szavainak szőnyegébe beleszőhetőkké válhassanak. Itt ellenben a lélek rezdüléseinek kell a dolgokhoz hasonlítaniok, kell a dolgokban, a közönséges élet közönséges jelenségeiben megtalálniok Jákobnak azt a létráját, mely a lélek igazságának egébe felvisz, és onnan visszavezet az átlátszóvá tett életbe. Ezért „szárazak" az ilyen versek az első típus bő és könnyed képhalmozása mellett: mert végcéljuk mégiscsak kimondhatóvá tenni valami másképpen kimondhatatlant, még érzéssel sem, nemhogy szavakkal megnevezhetőt; mert néven szólítják és kézen fogják a különben a káosz sűrűjében eltévedt lelket. (Goethe legnagyobb verseire, az *An das Schicksal*ra, a *Selige Sehnsucht*ra, a *Wiederfinden*re stb. hivatkozom itt, mint e típus legnagyobb reprezentánsaira. Nálunk Vörösmarty késői versei, pl. az *Előszó* és Ady néhány verse sorozhatók ide.) Ebből az intencióból lehet csak Balázs Béla képeit megérteni és értékelni, és a legnagyobb igazságtalanság — mindkét féllel szemben — őt többi modern költőnkhöz hasonlítani, akik

szinte kivétel nélkül az első típushoz tartoznak. Csak egy pár példát írok ide, szinte véletlenül kiragadottakat:

Emlékek borzolódtak,
Mint gyenge fű a réten,
Mögöttem, szoknyád szelében

vagy:

Hívó szavadnak hálója, Uram,
Hullott reám, hogy tovább ne eresszen

vagy:

Szívemnek méhei illatot keresni
Idegen arcokra szomjasan zuhannak,
Hangodat keresve
Idegen fülekben
Dalolva bujdosnak.

De talán nem is kell ide sok példa: a világ egyanyagúságát, lélekanyagúságát egy képen is meg lehet éreznie annak, aki nem érzékeli az empirikus valóságot oly kizárólagos megelégedettséggel, hogy ez számára minden kilátást máshova reménytelenül eltakar. Mert akkor az ő számára „szegények" és „vékonyak" lesznek az ilyen képek, és belőlük hatalmas vehemenciával kisütő végső értelme a léleknek puszta „intellektualitás". De ezen nem lehet segíteni. Meg kell várni, amíg a történetfilozófia menete elviszi az embereket arra a pontra, hogy ezt meglássák: Goethének — éppen legnagyobb verseivel — szinte máig kellett várnia, hogy ez bekövetkezzék. Miért legyünk itt türelmetlenebbek?

Ezután még a versek felépítéséről kell egy pár szót mondanunk. Arról a nemes puritanizmusról, mely csak a lélek útjának etapjait szegzi le, kerülve minden más, nem e matériából készült építményt, és amelynek eredménye mégis, nemcsak a versek egészének mint organizmusoknak, hanem az egyes strófáknak is olyan belülről nőtt ritmikus építménye, melyben mindig gazdagabb ismétlődéssel sorsként teljesednek az összes kötöttségek. Gondoljanak az első helyen idézett *Argirus*-sorokra, az első három sor izgatott melankóliájára, mely felett az élmény még fel nem ismert ténybelisége kereng, és a rácsapó két sor mennydörgésszerű meg-

határozó erejére, melyekben az egész feszültség robbantó világossággal pattan ki; arra, hogy mennyire ugyanaz a belső ritmusa mindegyik strófának (ezért lehet csak „strófa"!), és mennyire nem „ismétlése" mégsem az előzőnek, hanem más színvonala az élménynek, új tragédia, új teljesülés. Ez választja el Balázs Béla költészetét a Swinburne-fajta dekoratív kötöttségektől: ott a strófa „feladat", mely „megoldásra" vár, nem történés. Ezért nincsen az ilyen verseknek igazi kompozíciója: mert a költészet rendet és egyensúlyt teremtő ereje a belső történésből, a ritmussá tisztult és gazdagodott időből ered, az ilyenfajta „megoldás" pedig — bármilyen művészi legyen is — mindig ugyanazt ismételi, egy helyben, vagy legalábbis ugyanazon a belső nívón marad. Ezért, éppen az igazán szigorú művészet szempontjából véletlen, hogy a sikerült megoldások ilyen körtáncában hányan vesznek részt, és hányszor fordulnak meg ugyanazon a körön. Talán azért szeretik annyira az esztéták a szonettet, mert érzik: csak az előírt tizennégy sor képes tárgy- és dimenzióteremtő határokat szabni különben szertefolyó tartalmatlanságuknak. Balázs Béla minden sikerült verse azonban — belül — szonettebb a legszigorúbb szonettnél.

És végül e versek legtitokzatosabb vonásáról szeretnék egy pár megjegyzést tenni. Balázs Béla tömörítő egyszerűsége egy párszor olyan vehemenciával préseli szavakba vízióit, hogy éppen a legegyszerűbb szavak mögül titkos hangok hívó szava hallatszik. Nem az úgynevezett „mély" sorokra gondolok, mégcsak nem is a feltűnően szépen hangzókra. Hanem egy különös tüneményre, amelyről a filozófus Ernst Bloch beszélt először; hogy jelentéktelennek látszó szavaknál, anélkül hogy ennek bármi okát tudnók, egyszerre érezzük: ezekben egy csapásra közelebb vagyunk egy másik síkhoz, mint legmélyebb és legtudatosabb felé törekvésünkben; ezekben tisztább emléke van megőrizve valaminek, amit hiába keresünk, mint legtisztábban objektivált vízióinkban. (Gondoljanak Dmitrij Karamazov álmára kihallgatása után, arra a felejthetetlen hangsúlyra, amellyel a síró gyermekről beszél és mindig ismétli: „Miért sír a gyermekecske?" És a hangsúlyban, a „gyermekecske" kifejezésben, a fordítás ellenére, rejlik ennek a rejtélynek varázsa, amit Dmitrij maga annyira érez, hogy — az értelem előtt értelmetlen volta ellenére — tudja: a „gyermekecske" miatt kell Szibériába mennie.) Itt is csak véletlenül kiszakított példaként idézek egy párat: „Mondd, mi neked a bokor és az árok?", vagy: „S a ködben messze tülkölt egy hajó." De úgyis hiába. Aki nem élte még a lélek világának élményeit, azt semmi sem fogja meggyőzni, és aki járt ott, az úgyis tudja, hogy miről beszélek. Ezért legyen

szabad befejezésül egy verset, a kötetnek talán legszebb versét, e sorok írójának hite szerint minden idők egyik legszebb versét, a kevés igazán örök szerelmi vers egyikét ideírni:

Karjaid fénylő kapuja kitárult.
Hőkölve állok meg és kérdezem:
Csak ennyi út volt s ennyi szenvedés?
Mert feltámadás kettő nem leszen.
Nincs több megérkezés,
S elébe-halni hiába siettem.

Megállok, hogy az út porát leverjem.
Sötét, nyers kínok szennyével hogyan
Térjek be hozzád?
Mert jaj nekünk, ha fénylő-boldogan
Nem tud felinni engem most az orcád,
Mint égő hajnal illó éji felhőt.

Lásd itt vagyok, de jaj nekünk, ha vérem
Egy cseppjét csak nem süti át csodád
S el nem fájt kínok mérge jön velem.
Ne verjem inkább le mint út porát
Az életem? —
Karjaid fénylő kapuja kitárult.

1916

Halálos fiatalság

Balázs Béla utolsó drámája — mind kvalitásaiban, mind hibáiban — az előbbieknél még élesebban nyilvánítja meg azokat a stílustendenciákat, melyek drámai intencióját olyan egyedülállóan értékessé és jelentőssé teszik. És mint minden — egy fejlődésben igazán fordulópontot jelentő — műnél, itt is el kell menni a forma végső kérdéseiig, a végső állásfoglalások sorsdöntő keresztútjáig, hogy méltó kritikát mondhassunk róla, sőt, hogy az igazi intenció megértéséig eljrssunk.

Előző drámáról írván, kiemeltem a kétféle dráma, a shakespeare-i és a klasszicisztikus dráma stíluskülönbségét, és Balázs Béla intencióját Shakespeare stílusakaratának mai feleleventésével láttam legegyszerűbben meghatározhatónak. A *Halálos fiatalság*első r ánézésre mintha valami újat jelentene az előzőkhöz képest: a cselekmény teljes koncentrációját, a szereplő személyek — szinte klasszicisztikus — redukcióját a feltétlenül szükséges minimumra; egyszóval — mivel a karakteralkotás iránya, intenzitása és technikája az előbbiek útvonalát folytetja — valami közeledésféle látszik a nagy német dráma Kleist óta végzetesen kísértő stílustörekvéséhez, Shakespeare és Szophoklész szintéziséhez. De ez a közeledés a dráma lényegét és lényeges kvalitását tekintve csak látszólagos: a *Halálos fiatalság* koncentrációja és távolodása az *Utolsó nap* extenzív gazdagságától mégis ugyanannak a stílustörekvésnek tisztultabb formában való megnyilatkozása, és nem egy új útnak a kezdete.

Mert az elválasztó princípium a kétféle dráma között az, hogy a karakter vagy a sors-e a kompozíció összetartó gerince és pillére. A klasszicisztikus dráma egy sorsviszony ornamentális és dekoratív sémáját keresi: az ember (és az embereknek egymáshoz való viszonyai) csak eszköz, csak matéria, amelyben vagy amelyen keresztül az emberen túli, de az ember lényegét jelentő sors testet ölt. A másik drámában a karakter végső adottság, feltétlen szubsztanciális princípium: a sors alkalom az emberi lényeg

materializációja számára, nem valami emberen túli, magánvaló szubsztancia többé, hanem az emberi léleknek akcidenciája; a sorsszerűség tulajdonságává lett itt a léleknek, beléje nőtt, és a tragikus emberek láthatatlan glóriaként magukon hordják már, mikor először — semmit sem sejtő ragyogással — a színpadra teszik lábukat.

Ebből több, a dráma stílusa szempontjából döntő eltérés következik a klasszicisztikus drámához képest, melyek mindegyike a kompozícióprobléma körül fogalmazható meg a legélesebben. Itt csak a két legfontosabbról lehet szó. A klasszicisztikus dráma sors-prioritásának eltűntével tudniillik egyfelől az egyes karakterek szélesebbek és gazdagabbak lesznek, mint az őket átfogó cselekmény (a sors objektív testet öltése), másfelől pedig egymáshoz való viszonyuk, összekerülésük és egymáshoz kapcsolt mivoltuk elveszti kompozicionális magától értetődőségét, ami a klasszicisztikus drámában megvolt, mert ott az egymáshoz való viszony a sorsviszonnyal egyszerűen azonos lévén, az alakoknak csak az a tulajdonságuk nyilvánulhatott meg, amelyre a sorsnak mint vehikulumnak szüksége volt, és érintkezésük egymással nem lehetett több, mint hogy vezetékül szolgáljanak egy nem belőlük induló és nem bennük végződő áram számára. Lehet-e azonban enélkül egyáltalában drámai szükségszerűség? A klasszicizmus nagy teoretikusai, elsősorban Paul Ernst, tagadják ennek lehetőségét, és amire — különösen az újabb irodalomból — hivatkoznak, az nagyon alkalmas is igazságukat alátámasztani; Hauptmann-nál például, hogy a legkiválóbbak egyikét említsem, mindig véletlenszerű az emberek összekerülése, sőt véletlen a legtöbb esetben az oly mélyen átérzett és oly megragadó érzékiséggel objektivált sors is: az emberek önmagukban nyugvó és az ilyen életben magában értelmet nyert élete nem szívta fel és nem olvasztotta magába a sorsot. A sors még mindig kívülről, az emberen túli világból érkezett közéjük, de mert életük igazán — és nemcsak normatív illúzióként — önmagában nyugvó lét, mert a sorsszerűség nem teremtő a priorija annak: mint véletlen tolakszik bele egy neki örökre idegen világba, és sohasem lehet annak még organikus része sem, pedig immanens beteljesülésének koronája kellene hogy legyen a drámai forma örök parancsából.

Shakespeare a dekoratív ellentétek és megfelelések útját választotta, tehát az első pillantás nagy kontrasztja ellenére a klasszicizmushoz legközelebb eső megoldást. Mert az embereknek egymáshoz való viszonya nála sem a karakterből magából nő, nála sem tulajdonsága egyetlen alakjának sem, hogy kit szeret, hogy ki a barátja és ki az ellensége a tulajdonságnak abban a szó szerinti értelmében, ahogyan az a temperamen-

tum, a gondolatok és az érzések ritmusa; csak a lélek bő és elasztikus és dekoratív ráncokat vető öltönye, csak keret, amelyen belül dús élete teljesedéshez jut, csak szilárdan ornamentális váz, mely létének színgazdagságát tartja, összefogja és rendezi. Röviden összefoglalva: Shakespeare kompozíciója megfordítása a klasszicizmusnak; ami ott végcél, az itt eszköz csupán; ami ott a koncentrált egység hordozója, az itt a sokrétű pompáé és ragyogásé. Lear és Gloster, Hamlet és Laertes és Fortinbras sorsát párhuzamos ellentétességük hozza viszonyba egymással, és rajtuk keresztül azokkal, akiken ezek a sorsok megnyilvánulnak; és — az egyéni élet minden gazdagsága mellett is — egy Ophelia vagy egy Edgar csak olyan sorscsomópont, mint bármely alak egy klasszicista drámában. De — és a hangsúly ezen kell hogy legyen — mindez csak váz és keret: nem a sors nyilvánul meg Learen és Hamleten és Othellón keresztül, mint a *Myrrhá*-ban vagy a *Cid*ben, hanem Lear és Hamlet és Othello nyilvánulnak meg a hozzájuk ért sors alkalmából, és a párhuzamosságok ellentéte, ami tautológia lenne Corneille-nél vagy Alfierinél, itt a döntő kifejezési eszközzé lehet: a különben csak individuálisnak, a szinte portrészerűnek megadja a kozmikusság ritmusát: valami minden egyénítésen túlnyúló egység nyilvánul meg abban, hogy az ilyen összehasonlíthatatlanul egyéni sorsok között dekoratív megfelelések létezhetnek, hogy — még ha ellentétképpen is — egyáltalában viszonyba hozhatók egymással, és hogy ennek a viszonynak érzékelhető dinamikája, ritmusa és ornamentikája van. Ez a Shakespeare kompozíciójának mélysége — de ez egyúttal levegőssége és könnyűsége is, finomsága és eleganciája, amiért nem érzem paradoxonnak, hogy a kortársak a Lear költőjét „gentle Shakespeare"-nek nevezték. Ez a dekoratív könnyűség kapcsolja bele az egyes embereket is a sorsösszefonódások épületébe. Itt is egy keret, egy színpad megépítéséről, nem pedig egy apriorikus egységről van szó, mint a klasszicista drámában. Az új dráma veszedelmét, a sorsnál szélesebb és súlyosabb lélek drámai lélektelenségét itt a keret elaszticitása egyenlíti ki: az, hogy sorsösszefüggések keretén belül minden alaknak módjában áll kiélni minden lehetőséget; hogy a sors, ha nem is a priori azonos a lélekkel, mint a klasszicisztikus drámában, nem áll mereven szemben vele mint a modernben, hanem színpadává lesz a lélek önmaga elérésének, és annak sokféle kilengését, sokszínű vibrációját nem gátolja meg, nem áll útjába megnyesőként és szabályozóként, hanem rugalmasan enged neki. És csak az marad fontos, hogy ezek a kilengések, saját megérzékítettségük súlya mellett, befoglalva maradjanak a keret könnyű és szeszélyes ornamentikájába. (Hogy ez hol függ össze

Shakespeare színpadi író mivoltával, annak kifejtésére itt nincs hely.)

Shakespeare stílusa barokk stílus, és mint a barokk festészet kolorizmusa, magával hozza előző klasszicizmusok szigorú vázait, csak éppen a váznak egészen új a funkciója: nem a lényeg többé, csak hordozója egy számára idegen elemnek, a színességnek. De mint ahogy a felszabadult színességnek a fejlődés folyamán el kell érni saját, legbelső autonómiáját, dekoratív keret nélküli, csak önmagából merített kompozíciós elvét, és Rubens stílusát ma a Cézanne-é kellett hogy felváltsa, úgy a drámában is (a fejlődési analógia itt több, mint analógia: egy nagy átalakulási, egy történetfilozófiai folyamat szimptómája) a sorskötöttségből felszabadult léleknek meg kell keresni saját, önmatériájából származó, immár nem dekoratív megkötöttségét, a sorsot, amely igazán úgy tulajdonsága az embernek, mint szemének csillogása, mint hangjának csengése. Ez a keresés válik tudatossá a *Halálos fiatalság*ban.

A stílusprobléma tehát ez: hogyan lehet a lélekből kiindult és a lélekben végződő sorskoncepciónak, melynek így magán a lelken kívül megnyilvánulási formája nincs és nem lehet, érzéki (és nem analitikus), látható és kézzel fogható szükségszerűséget adni? Hogyan nyerik el ezek az alakok a maguk létének végső, végzetes szükségszerűségét? Hogyan lehetnek egymáshoz kapcsolva olyan szálakkal, hogy róluk a másikat kevésbé lehessen gondolatilag leválasztani, mint lelküknek egy darabját? Tehát nem arról van szó — mint a német fejlődésben —, hogy a Shakespeare „gazdagságát" a görögök „szigorú építettségével" össze kell egyeztetni, hanem arról, hogy hogyan lehet a Shakespeare kiindulási pontjáról és egyénítő eszközeivel egy a görögökével analóg — de más matériájú — szigorúságot elérni. A koncentráció tehát itt a legnagyobb távolodást jelenti a klasszicizmustól; azt jelenti, hogy még mint eszköz sem szerepelhet semmiféle elvont sorskoncepció: a lélek matériájából van itt minden, és annak kell itt a gyémántkeménységig és -ragyogásig megszilárdulnia.

Világos, hogy ennek a formaproblémának nélkülözhetetlen feltétele egy új lélekvízió, egy még nem volt tudás a lélekvalóságról. Mert — nem is szólva a klasszicisztikus tragédia sorsteremtette hőseiről, akiknek világnézeti feltételei és formalehetőségei itt nem jönnek számba — nem véletlen, hogy a régi dráma, még legradikálisabb lendületében az emberalkotás felé, még Shakespeare esetében sem tehetett kísérletet sem arra, hogy a drámai szükségszerűséget pusztán ebből a matériából alkossa meg. Nem, mert a puszta individuum nem rejti magában sem a másokkal,

sém a sorssal való összefüggésnek lényegéből folyó, le nem vezethető és meg nem magyarázható, de az igazi rálátásban önként adódó, ontologikus szükségszerűségét. Minden kapcsolat tehát csak aposzteriorikus lehetett: az élmény, a megérzékítettség ellenállhatatlan erejével való utólagos beolvasztása a lélekbe valaminek, ami feltétlenül lehetséges volt ennek lényegét nézve, ami felfogható mint szükségszerű, mihelyt a transzcendens ható erők megnyilvánulta után és következtében elérte a lelket és annak tulajdonává lett, de ami semmiképp sem lehetett a lélek egyszerű, közönséges, lényegében rejlő valósága. A sors nem tulajdonává kell hogy váljék a léleknek, mint Shakespeare-nél, hogy az új dráma létrejöhessen, hogy stílusproblémáját csak fel is lehessen vetni, hanem öröktől fogva vele adott, létével tételezett lényegbeli tulajdonságának kell lennie. „A barátságok az emberrel születnek" — mondja a dráma egyik alakja arra a kérdésre, hogy miért nem szeret valakit.

Ez a stilizálás tehát csak a lélekvalóság színvonalán kísérelhető meg, azon a nívóján az életnek, melynek valóságként történt elénktárását Dosztojevszkij könyvei hozták meg nekünk, amelyre Balázs Béla verseiről írván, sokféle módon és oldalról igyekeztem rámutatni, mint az Én és a világ heterogén kettősségének megszűntére, mint a léleknek kozmosszá tágulására. Az életnek ezt a nívóját kell belső átélésben megközelíteni, hogy azok a kérdések, amelyek itt adódnak, egyértelműséget és értelmezhetőséget nyerjenek.

Dosztojevszkij regényeit kaotikusaknak ítélte az előttünk járt nemzedék, akár lelkesedni, akár elutasítani valót látott a „megformáltság" eme „naturalisztikus" hiányában. Ma tudjuk: évszázadok problematikája után ő teremtett először organikus és érzéki kapcsolatokat, igazi formát az epikai alkotásban, és ez a tudásunk egy aktusban született meg a lélekvalóságnak az igazi valóságként való megélésével. Mert evvel megtudjuk, hogy azok a kapcsok, melyek a közönséges élet (ha ez formailag felstilizált is) színvonalán élő emberek között lehetségesek, a szociális kapcsolatok, a rokonszenv és ellenszenv kapcsolatai, a „hangulatok" teremtette közelségek és távolságok, melyekből mint egyetlen rendelkezésre álló matériából építette világát a Dosztojevszkijt megelőző epika, nem fordulhatnak elő a lélek valóságának színvonalán, mint lényeges összefüggések princípiumai. És mégis: a Dosztojevszkij „naturalisztikus káosza" a legmélyebb rend, és lényegében nincs benne sehol és soha véletlenség. Miskin és Rogozsin találkozása a vasúti kocsiban, Nasztaszja Filippovna nevének, majd képének, végül személyének a kettőjük sorsába való közös betolódása, mi más ez, mint mindkettőjük lelkének hirtelen

kifejlése? És ha Szvidrigajlov Raszkolnyikov lázálmának folytatásaként jelenik meg először előtte, ha Grusenka első szerelmese azon az éjjelen hívja őt magához, amikor Dmitrij Karamazov tragédiája beteljesedik, ha — de nem írhatom ki itt az egész Dosztojevszkijt, és csak röviden fogalmazhatom meg a lényegeset: Dosztojevszkij emberei distancia nélkül élik lelküknek lényegét. Míg a többi írónak, még Tolsztojnak is, az a problémája, hogy miképp küzdheti le a lélek azokat az akadályokat, melyek őt az önmagát elérésben, sőt az önmagát meglátásban meggátolják, addig Dosztojevszkij ott kezdi el, ahol a többiek végzik: ő azt írja le, hogyan éli a lélek a maga életét. A probléma megfordul: ami vágy tárgya és ritka eksztázisok ritka pillanatainak alig megragadott és nyomban elvesztett kincse volt a többieknél, az Dosztojevszkij emberei számára mindennapos életté lett. Ha a lélek valóságának szempontjából nézzük a fejlődést, akkor Dosztojevszkij az első naiv költő — Schiller szóhasználata értelmében — évszázadok szentimentalitása után. Hogy ez a látszólagos „káosz" (káosz: mert lefeslett róla minden a közönséges életben előforduló forma: a distanciát jelentő akadályok az ember és a lelke között) epikailag hogyan nő formába Dosztojevszkijnél, azt csak egy nagy könyvben lehetne méltó módon elmondani. Itt, ahol csak arra kellett rámutatni, hogy drámai stílusproblémánk felvetésének mi volt a világnézeti előfeltétele, talán elég lesz ennyit kiemelni: azt, hogy Dosztojevszkijnél minden egyes ember szükségszerű minden más ember karaktere számára; tehát nem az ád neki kompozicionális helyet, súlyt és szükségszerűséget, hogy az ő megjelenése következtében mi történik a másikkal, hanem kizárólag a léleknek azon oldala, megnyilatkozásának az a kvalitása, amelynek materializációja az ő megjelenése nélkül lehetetlen lett volna. Lehetetlen, mert az illetőnek ez a tulajdonsága csak ezzel a bizonyos emberrel való viszonyában létezik; nem vele szemben nyilvánul meg (mert akkor megnyilvánulhatna esetleg mással szemben is, és a két ember összefüggése mégis csak „alkalomszerű" volna), hanem szigorúan szó szerinti értelemben csak vele szemben, csak vele kapcsolatban létezik, mint az illető lélek időtlen lényege, mint idő feletti összefűzöttsége két léleknek. Ezért találkozhatnak „véletlenül" Dosztojevszkij emberei: mert találkozásukban úgyis az idő feletti lényeg jut szóhoz, és mivel „első" revelációja úgysem történhetik másképp, mint térben és időben, mindegy, és az ontológiai szükségszerűséget nem érintheti, hogy ez hol és mikor történik. Hiszen még az is, ami egy léleknek senkivel sem összefüggő, örök és legsajátabb tulajdona, úgy jelenik meg, hogy megjelenésének kell hogy hic et nuncja is legyen — de szükségszerűségét nem a

hic et nunc kauzális (szociális, pszichológiai stb.) szükségszerűsége adja meg, hanem a lélekből jött voltának ontológikus evidenciája. De aki csak az „élet" kauzalitásait képes mint szükségszerűségeket követni, annak számára kaotikus, összefüggéstelen, véletlenekkel teli lesz Dosztojevszkij világa.

Annál is inkább, mert a lélekvalóság egyetlen valóságként való tételezése az ember szociológiai beállításának radikális megfordítását is jelenti: a lélekvalóság nívóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetében, osztályához, származásához stb. kapcsolták, és helyükbe új, konkrét lélektől lélekhez fűződő kapcsolatok lépnek. Ennek az új világnak felfedezése Dosztojevszkij nagy tette. Ő előtte minden költő minden alakja, Homérosztól Shakespeare-en és Goethén keresztül Tolsztojig, konkrét szociális kötöttségben jelent meg, és ez a kötöttség még az alaknak az abszolúthoz való viszonyában is véges-végig konstitutív maradt: az abszolúthoz vezető út, a lélek teljes önelérése nem szüntette meg azt a szociális megjelenési formát, melyben a lélek az érzéki valóság számára inkarnálódott; Lear éppen úgy mint király vonul be a maga örökkévalóságának pantheonjába, ahogy Don Quijote mint lovag, és ha Wilhelm Meister és Levin eljutnak az istennel és a világgal való harmóniához, az egyik azért művelt polgár, a másik birtokos középnemes marad még élete legmetafizikaibb pillanatában is. Dosztojevszkij az első, akinek világában ennek a determináltságnak konstitutív volta megszűnt. Miskin olyan kevéssé herceg, mint Jepancsin generális vagy Rogozsin polgári milliomos: meztelenül konkrét lelkek ők, és konkrét kapcsolatuk egymáshoz még polemikusan sem kapcsolódik ehhez a megjelenési formájukhoz. Ezt az attitűdöt Dosztojevszkij előtt csak a misztikusok ismerték, de náluk a társadalmi formáknak a lélekről való lefoszlásának aktusa egyet jelentett minden konkrét formának megsemmisülésével: csak istennel áll szemben akkor a lélek, és vele is csak azért, hogy minden különbözőséget feloldóan beleolvadjon. És ezért — éppen ezért — az ő számukra a lelkek konkrét kapcsolatai, amennyire ezek az ő álláspontjukról egyáltalán megpillanthatók voltak, egy szintre kerültek a külsőlegesekkel, a társadalmiakkal: mindkettő a Maya, a kreatúra világából való, és nem véletlen, hogy ugyanaz az indiai miszticizmus, mely az örök-Egybe való megtérést követelte az emberi lét egyetlen igaz és végső céljának, a konkrét élet számára a kasztban maradást, a kasztkötelességek szigorú teljesítését rendeli el, és a legnagyobb bűnnek a kasztból való kifelé törekvést tekinti. Dosztojevszkijnél azonban ez a nem társadalmi, nem empirikus nívója a lélek önmagát elértségének embe-

rek éppen olyan konkrét egymásba kapcsolódása, mint az empirikus; csak éppen — hogy az ő szavát használjam — igazán „eleven élet", mert konkrét lelkek közvetlenül átélt kapcsolata az abszolúthoz.

Nem véletlen, hogy ennek a valóságnak a felfedezése és elénk tárása éppen napjainkban történt meg. Mert az, hogy a nem szorosan a lélek lényegéhez tartozó kapcsolatokat le lehet hámozni a lélekről, mégpedig oly módon, hogy az nemcsak nem veszíti el konkrét valóságát, hanem inkább egy új nívón igazi hazájába érkezik, mélyen és elválaszthatatlanul összefügg a most élt idő történetfilozófiai helyével és jelentőségével. Itt csak egészen röviden utalhatok a döntő pontra: minden kötött és zárt periódust az jellemez, hogy benne embercsoportokat, osztályokat organikus egységekké tagol meggyőződéseik biztos volta, a helyesről és a nem helyesről való egyértelmű végső meggyőződésük, a parancsoknak és a tilalmaknak, amelyek életük ritmusát rendezik, egy középpontban való összefutása. A polgári, a XVIII. század idealizmusának, az egyéni szabadság idealizmusának elmúlásával és elkorcsosodásával az ideológiák eme közössége megszűnt, és megszűntével az utolsó évtizedeket a közös meggyőződések lázas keresése uralta, vagy a rezignáltan cinikus megnyugvás a közösség reménytelen elvesztésében. (A proletárság ideológiája, az ő szolidaritás-gondolata ma még oly absztrakt, hogy nem képes — az osztályküzdelem harci fegyverein kívül — igazi, az élet minden megnyilvánulására kiható etikát nyújtani.) De vajon szükséges-e, hogy az osztályon kívül állás, amire az ideológia terméketlenné válása minden igaz és komoly embert kényszerít, romantikához vagy anarchiához vezessen? Dosztojevszkij oeuvre-jének történetfilozófiai jelentősége éppen a felelet erre: annak megmutatása, hogy az osztálylétből kizárt ember számára, ha igazán igaz ember, van még más út is: kiemelkedni minden szociális determináltságból, eljutni a konkrét lélek konkrét valóságába. És ezért, ahogy Dosztojevszkij világában nem konstitutívak többé a társadalmi kapcsolatok, úgy ez a világ nem szól többé az emberek valamely társadalmilag meghatározott csoportjához, hanem minden társadalmi kötöttségtől függetlenül azokhoz a lelkekhez, akik ezt a konkrét lélekvalóságot megtalálták már, vagy igazán, lelkük igaz intenzitásával keresik.

A *Halálos fiatalság* az első tudatos kísérlet ezen a nívón drámát teremteni, és a kérdésfeltevésből érthetővé válik, miért kell ennek a drámának külsőleg a diametrálisan ellenkező véglethez, a klasszicisztikus koncentrációhoz közelednie, bizonyos, most már érthetővé vált külső ellentétben az *Utolsó nap*pal, melynek még belső technikájában, az alakok összekomponáltságában is sok shakespeare-i elem volt. Mert az epikai

forma megengedte és megkövetelte extenzív gazdagság és teljesség az előfeltétele annak, hogy Dosztojevszkij világa magától elrendeződjék a lélekvalóság nívóján: a lélek megéli a maga egész életét, ami a mese és kompozíció szempontjából azt jelenti, hogy mindenkivel találkozni kell, akinek számára benne öröktől fogva szavak és tettek voltak fenntartva, akihez való kapcsolata lényegének organikus része. A drámai forma kizárja az extenzív totalitást, és mert mindazok az összefüggéslehetőségek, amelyek más nívókon maguktól adódnak, itt eleve ki vannak zárva, a stilizálás természetes menete csak oda irányulhat, hogy a lelket léte döntő pillanatában állítsa elénk, abban a pillanatban, amelyben a beteljesítő halállal szembefordulván, lényegének magja láthatóvá válik. Ez — ellentétben a shakespeare-i cselekmény gazdagságával — az egy eseményre való tömörítés szükségességét jelenti, és ugyanily szükségszerűséggel vonja maga után, hogy a dramatis personae sorában csak azok szerepelhetnek, akik a léleknek végső útjában, a maga lényegével való döntő szembefordulásában társai lehetnek, akikkel való viszonya tehát nem új színnel — bármily fontos legyen is az — gazdagítja a lélek extenzív teljességét, mint az epikus Dosztojevszkijnél, hanem végső lényegének elválaszthatatlanul részese. Az utolsó pillanatban tehát, amely felé minden kicsúcsosodik, magányosan áll a lélek maga teremtette, halála teremtette körvonalaitól bekerítve, miután sorsán megméretett a lényege, és súlyosnak, a beteljesedésre, a tragédiára méltónak találtatott. Senki sem állhat itt mellette, miután kipattant magja, leválván róla nemcsak az „emberiségnek", a „pszichikai egyéniségnek" burka, hanem még a takaró lélekrétegek is; ezekkel együtt elveszt minden kapcsolatot kifelé: egyedül van, mert hazaérkezett, önmagába, lényeghazájába, tragikus teljesedésébe.

A dráma belső cselekménye tehát: a megindulás és a megérkezés a végső magányba; és a felépítés lényege abból áll: úgy kell beállítani a centrális alakot, hogy csak leglényegesebb életviszonyai létezzenek. Már a dráma kezdete is távol kell hogy legyen a lélek extenzív teljességétől a Dosztojevszkij értelmében: csak annyi ember, annyi életviszony létezik, amennyi az illető lélek létezéséhez okvetlenül szükséges. A cselekmény ennek az „okvetlenül szükséges"-nek a lélekről való lefoszlását hozza létre: minden etap a lélek egy lépése a beteljesedés küszöbe felé, amelyet csak egyedül lehet átlépni; ezért minden etap elhagyása valaminek, amit a lélek mégis elhagyhat, amiről mégis lemondhat — ha csak a halál árnyékában, ha csak a halál felé menve is —, ami tehát, mert el lehet hagyni, elveszti realitását, megszűnik létezni. A külső hasonlóság a

klasszicizmushoz ebben a redukcióban van, de a döntő stíluskülönbség, a különböző akarások eredménye, a redukált világ ellenkező funkcióiban derül ki. A klasszicizmus a probléma, a sors perspektívájából redukálja a dráma személyeit; az ő redukciója így abszolút és fokozás nélküli: a dráma minden alakja annyiban létezik, amennyiben a problémából kiinduló felépítésnek szüksége van rá, és — egy ideális értelemben — minden alak a dráma egész menetében egyaránt jelen van. Az új lélekdráma redukciója relatív: előkészítője a végső magánynak; minden alaknak tehát csak addig van szerepe a drámában, ameddig az a rétege a fő alak lelkének, amellyel érintkezve ő létezik, annak végső útjában még aktuális.

És a dráma — szintén ideális értelemben vett — végén mindenki eltűnt a magára maradt fő alak mellől. A kétféle redukció, ellenkező irányú lévén, kizárja egymást, és ennek egy ponton való fel nem ismeréséből ered a darab legnagyobb, egyetlen igazán mélyrehatható hibája. Dobray Ágnest, a darab hősnőjét négy ember veszi körül, mikor megindul a tragédia: Félix, múltjában gyökerező rokona, akitől minden, amit ő maga alakított az életből, mélyen és örökre elválasztja, de aki vele volt gyerek, akivel való közös emlékei, vagy még inkább: akinél az ezekben az emlékekben kiütköző legmélyebb ösztönök közösek; az utolsó, akit útjának utolsó állomásán el fog hagyni; Lublóy régi barátja, lelkének rokona; Miklós a tragédiát megindító szenvedély gyújtópontja, a reménytelenül idegen, de akin élete mégis a szenvedély kapcsán leválaszthatatlanul függ, és hogy megszabaduljon ettől a függéstől, az életet és vele azokat a lélekrétegeket, ahol Lublóyval és Félixszel élt, is le kell tépnie magáról; és Lili, pályatársa, akit — és itt a darab említett nagy hibája — ezen a síkon nem lehet meghatározni: Ágnes és Lili lelkének nincsen igazi közös pontja: Lili egzisztenciája a „problémából" ered. De „probléma" — az eddig mondottakból önként következik ez — nincsen. Nincsen, mert ez a dráma éppen úgy „the tragical history of Dobray Ágnes", mint Shakespeare bármelyik tragédiája: egy egyéni, semmiféle formulára, absztrakcióra vissza nem vezethető, ilyenben értelmet nem nyerő, egyszeri sors megformálása, melynek szimbolikája, „általános érvénye" nem abban áll, hogy „problémája" „mindenkire" vonatkozik, hanem abban, hogy alakjai oly mélységben emberek, hogy sorsuk mindenkinek közös sorsa; már tudniillik annak, aki számára ez a lélekmélység életlehetőségeket jelent. De Lili alakja mégis a „problémá"-ban gyökerezik: ő kontraszt alakja Ágnesnek; neki az élet síkján mindig igaza van Ágnessel szemben; az ő funkciója, hogy a drámában megmutassa; a lélek tragikus útjának szükségszerűsége semmi összefüggésben

sincs életbonyodalmak „tragikus" szövődéseivel, mert hogy azokról „okossággal" mindig van kiút, azt érzékeltetni éppen az ő feladata. De — eltekintve attól, hogy ezt Ágnes úgyis tudja, és hogy a darab lényege éppen az, hogy ez a tudás semmitmondó és lényeget nem érint — a darab matériájával ellenkezik az ilyen ellentét: ha az Ágnes tragikus léte nem egy sorsprobléma objektivációja, hanem causa sui, éppen tragikus értelmében, akkor az ilyen ellentét felesleges és zavaró. Az előkészítő dialógusok feleslegesek, és a döntő pontokon minden lehetőt el kell követnie a költőnek, hogy Lilit eltávolítsa a színpadról. Persze evvel nem merül ki Lili drámai funkciója: ő hivatásában is összefügg Ágnessel, és ezért ő is egy szimbolikus életlehetősége kellene hogy legyen a lelkének. De először is a döntő pillanatokban mindig kiderül, hogy ennek a hivatásnak nincsen döntő szerepe a sorsfordulatban (ami szintén hibája a darabnak: mert ami nem döntő, annak léteznie sem volna szabad), azután éppen a Lili könnyűsége nem alkalmas arra, hogy a „hivatásnak" egy döntő pillanatban ilyen súlyos, érzéki szimbolikát adjon. Elhisszük, hogy a Lublóy, hogy a Miklós szimbolizálta életlehetőségek „sötét, tátongó kapuk", amelyek fenyegetően merednek Ágnes előtt; elhisszük, hogy szabad lelke felháborodik azon, hogy neki itt választani kell, és miattuk ki kell lépnie a saját életéből, de a Liliben drámai szimbólumot kapott hivatást érzéki megjelenése nem plasztikussá teszi, hanem kompromittálja.

Pedig: Lili nemcsak kitűnően van megírva, hanem kitűnően van a darabba beépítve is; Lublóyhoz való viszonya, ha eltekintünk a drámában való létezésének hibás voltától, szerkezetileg igen jól elgondolt és sok finomsággal végigvezetett. De ezen az idegenanyagúságon, ezen az elvi heterogeneitáson semmi művészettel sem lehet segíteni. Érdekes ellenpróbája ennek, hogy — ellentétben Lili „lógásával" az igazi kompozícióban — milyen magától értetődő egyszerűséggel és evidenciával „áll" a drámában az egyetlen (klasszicisztikus mérték szerint felesleges) epizódalak, Ágnes cselédje, a Julcsa. Itt megvan a léleksors közössége a két asszony között, és ha Julcsa más nívón éli is át azt, amit ő sorsnak kell hogy érezzen magánál, ennek csak az a következménye, hogy kicsiny, de nem súlytalan összehajlások után Ágnes mindig eltolja magától azt a közösséget, amelyet egy pillanattal előbb még — joggal — mélynek érezhetett. Az összefüggés csak epizodikus, igaz megfelelésben az alak drámai funkciójával, de valóságos összefüggés. Amikor Ágnes keserű iróniával Julcsát is behívja a „baráti konzíliumra," ahol az ő sorsa felett kell dönteni, ahol neki „életet kell választani", akkor kevésbé

ironikus lenne, ha a Julcsa bejönne, mint az, hogy Lili valóban ott van.

Mondottam: a belső cselekmény nem más, mint lélekrétegek katasztrofális leszakadása Dobray Ágnes lelkéről mindaddig, míg meztelen, mindent elhagyott lelke formát nem kap tragikus önmagára találásában. Érzékileg, színpadilag ez úgy fejeződik ki, hogy Ágnes valahonnan „elmegy" — és ahonnan a lélek komolyan elment, oda nincs többé visszatérés. A lélek vándorútja ezért a darab: Ágnes mindenhonnan „elmegy", míg eljut a sorsszakadék szélére, és lelke most már szótlan tisztaságban áll szemben a maga szótlanul tiszta örökkévalóságával. De a vándorút a lélek vándorútja csak. A shakespeare-i szcéna itt a lélek szcénájává lesz. Mert a kétféle dráma között szcenikailag is abszolút az elválasztó különbség: a klasszicisztikus dráma a Seholban, egy absztrakt oszlopcsarnokban játszódik, és a priori ki lévén kapcsolva az idő a dráma lehetőségei közül, nem is változhatik soha ez a csak bekeretelő, még csak nem is szimbolikus szcéna. Shakespeare minden jelenete a lélek útjának egy etapját jelzi. Innen lírikus színpadleírásai: minden jelenet egy még üres színen kezdődik, melyet a jelenet lírája futtat be a sorsszerűség, az átélt pillanat virágaival. Ezért van minden jelenet új színen — és ezért nevetséges és stílustalan a shakespeare-i jeleneteket „felvonásokra" összevonni. A *Halálos fiatalság* jelenetváltozásai talán még a shakespeare-einél is radikálisabbak, de mert csak belsők, mert csak a léleknek belső „elmenései", jól megférnek a külső színpad szinte klasszicisztikus tér- és időegységével: oly belsők és oly radikálisak, hogy ugyanazt a szcénát képesek a felismerhetetlenségig átformálni, hogy ugyanazon a szcénán látjuk és éljük meg a belső szcéna gyakori, ugrásszerű változásait, a halálhoz vezető út keserű állomásait. Ennek az alakításmódnak semmi köze sincs a modern dráma miliő és hangulat alkotta környezetéhez, Ibsen és Maeterlinck technikájához. Az ő szcénájuknak külön atmoszférája van, amelyben az alakok élnek, amely körülveszi, formálja és színezi őket, amelyet — a dolog lényegét tekintve — el lehet képzelni mint egy bizonyos létezés kvalitását az alakok nélkül, annyira külön élete van; és mindenesetre el lehet képzelni, hogy esetleg más alakok vagy más alakok is éljenek benne. Balázs Béla szcénáját a lelkek mozgása alkotja, egészen szó szerint véve a kifejezést. Ezért shakespeare-i, változásoknak sorából dinamikusan összerakott az ő szcénája, míg a modern dráma miliő-szcénája szigorúan drámai szempontból éppen olyan absztrakt és stabilis, mint a klasszicizmus időtlen oszlopsora. Ezek után talán nem hat már paradoxnak, csak drasztikus példának, hogy

a Götz von Berlichingen szcénája ebből a szempontból egészen közel van Corneille-hez, míg Balázs Béla szinte görögösen végigvitt hármas egysége lényegében Shakespeare dinamikus változásainak rokona.

Elmenések ritmusa tagolja a dráma belső menetét. Miklós megjelenése Ágnes életében megingatja annak eddig volt nyugodt biztonságát; ahelyett, hogy mint eddig, természetesen élvén a lelke életét, élhetne, most döntenie, választania kellene: el kell mennie mindenhonnan, hogy eljusson az igazán valódiba, a megingathatatlanul véglegesbe. Mert Dobray Ágnes tragédiája — ha szabad az ilyesmit egy mondatba foglalni — az, hogy ő csak a véglegesben, csak az abszolútban képes élni: ahol a kétség, bár csak mint lehetőség van adva, ott lelkének nem lehet maradása. Nem Miklós személyében nem „bízik" Ágnes, hanem valami jöttet és ezért elmulandót lát magában a szenvedélyben, és tárgyában ezért véletlenszerűt, a léleknek idegent, valamit, ami egyszer nem volt és egyszer nem lesz többé, amibe tehát csak belevetheti magát a lélek, hogy megfürödvén benne, tovább haladjon más felé — de Ágnes lelkére minden háza ránő, mint a csigaház (a dráma hasonlata szerint): szabad-e neki, kérdi a lelke, ránőni hagyni magára nem véglegeset? De ez a „nem végleges" mégis közelebb van az abszolúthoz, a lelke igazságához, mint minden más, amit a szenvedély megjelente előtt a lelke házának építhetett és érezhetett; hiába menekül beléjük Ágnes, odamenekülése kompromittálja menedékét: mert az ugyan „jobb" lehet számára, de éppen mert „jobb", mert választani lehetett, ez is csak relatív, ez sem az igazi, a végleges, a nincs tovább, az igazán gyökeres; mert abból, hogy valami az élete perspektívájából jobb, hogy hajlamainak jobban megfelel, abból semmi sem következik arra nézve, hogy a lelkének igazi otthona-e (nem igazibb, mert hiszen a lélek elért nívóján nincs fokozás). Így menekül Dobray Ágnes az első felvonásban a hivatásához, a másodikban, miután az gyengének és lényegtelennek bizonyult, Lublóyval való barátságába, így, miután ez is összetört Miklós puszta megjelenésének súlya alatt, vissza az ifjúságába, az emlékek, a nem „igazi" világába. Hiába; hiába hiteti el magával és Félixszel, hogy otthon vannak, hogy „lemosták", „lekefélték" magukról az utolsó tíz évet, mindent, amit életük hozott és amit belőle építettek, megint csak meg kell jelennie Miklósnak, hogy Ágnes ismét „szégyellje magát", hogy megérezze: ide se lehet menekülnie, mert ez is csak szebb és jobb és — talán — igazabb lehet a szerelménél, de ez sem lehet lelkének igazsága, az abszolút. És becsukódván minden életutat jelentő kapu, megnyílik az egyetlen összehasonlíthatatlan útnak

kapuja: incipit tragoedia. (Akit Balázs Béla drámai fejlődése érdekel, itt mély összefüggést találhat a *Szent szűz vére* alakjaival és az *Utolsó nap* Simonettojával: itt is az abszolút vágya, a relatívban való élni nem tudás vezet ki az életből és visz a tragédiába.)

Gyönyörűen biztos nagyvonalú fokozásban megy a darab e felé a csúcspont felé. Megint a szcenikai felépítésben tükröződik a legélesebben a lelki dinamika tagolódása, biztos jeleként annak, hogy igazi drámaíró alkotásáról van szó, aki nem analizál, nem magyaráz, hanem konkrét képekben vetíti ki a drámát, amely képek nem jelentik a drámát — mint Ibsennél —, hanem amelyek összessége maga a dráma. Az első felvonás (tartalma mondottuk: a hivatás felett való döntés) szcenikai lényege az, hogy Ágnes várja Miklóst. Mert: „várni muszáj... Elmenni hozzá nem kell. Beereszteni sem kell, ha nem akarom. El is lehet szökni. Élni sem kell. De várni, azt muszáj." A második (a Lublóy-választás) hatalmas szcenikai fokozással mutatja ennek az „elmenésnek" semmis voltát: Ágnes elküldte Miklóst, és Miklós a hóviharban ott áll az ablak előtt és felnéz. Az ő láthatatlan jelenléte összetöri a házat, ahová Ágnes menekült előle, és kényszeríti a kétségbeesett menekvésre, máshová, Lublóyhoz. De Miklós feljön ázottan, betegen, lázasan, és Ágnes hiába igyekszik neki megmagyarázni, hogy miért kellett néki tőle elmennie, Lublóyhoz elmenekülnie: monoton, eszelős „miért" kérdés a válasza minden érvre, és velük szemben — és gyöngeségével és tehetetlenségével szemben — összetörik ez a menedék is: Ágnes „elment" Lublóytól, és Miklóshoz megy. És az utolsó felvonás már az „életen" kívül ábrázolja Ágnest. Egy fantasztikusan valószínűtlen környezetben, a Casino-kávéház szeparéjában, ahol a felnőtt Félix szokott zülleni, pezsgőznek együtt Félix és Ágnes, és elhatározzák együtt, hogy „elmennek", vissza a múltba, tíz évvel vissza, a Hernád mellé, a kertbe, a kispadra. És amikor Miklós ide is eljön utána, a tíz éven és a Hernádon — egy palack pezsgőn, amelyet Félix a padlóra öntött — ő sem bír ugyan áthatolni, de jelenléte előtt álommá lepleződik le az álom, „el kell menni" a kispadról is, és nincs más út, mint a tragikus valóságé.

Nem lehet analízissel éreztetni az alkotásnak azt az erejét, ami ezeknek a szcénáknak súlyos és tragikus dologisággá sűrűsödött atmoszférájában megnyilvánul. Itt, különösen Miklós fenti várakozásának a színpadra sugárzásában, a szeparé jelenet shakespeare-iesen kísérteties, fantasztikus végső igazságában egy olyan drámai erő áll előttünk, amelynek én nem ismerem párját a mai irodalomban, mely méltóan áll a múlt legnagyobbjai mellett. Amint alakjainak elevenségében, létezésüknek evi-

denciájában is csak a legnagyobbakon mérhető az, ami teljes sikerrel formálódik meg ebben a darabban. Ez a fenntartás, a teljes siker nívójának — Ágnes és Félix alakjainak — elválasztása a többiekétől a bírálói igazság követelményén kívül (mely persze ennek hangsúlyozását is megköveteli, hogy az egy Hauptmann mellett alig van valaki, aki e dráma nem teljes sikerének nívóját alakok megelevenítésében elérné) még egy elvi szempontból is igen fontos. Mert ezeknek a siker-nívóknak létezése és elválása egymástól sem véletlen, és nem is az alkotó erő egyenlőtlenségére vall, hanem a Balázs Béla kereste lélekdráma egy mély és még teljesen meg nem oldott stílusproblémája felé mutat. Tudjuk: minden alak drámai létezésének gyökere abból a lélekrétegből nő és táplálkozik, amely révén a fő alakkal összefügg. Félix megjelenítésének hihetetlenül egyszerű eszközökkel elért valósága nem véletlenül függ össze azzal, hogy a vele közös élet az utolsó lélekréteg, amely közvetlenül a tragikus teljesedés előtt válik le Ágnes lelkéről. Lublóy halványabb, mert ez a kapcsolat kevésbé eleven, Lili csak „jól megrajzolt alak", mert ez a kapcsolat hiányzik, és Miklósban van valami absztraktabb, egyvonalúbb, dekoratívabb, klasszicisztikusabb a többinél, mert Ágnes a vele való összefüggésnek, az azt tartó és tápláló rétegnek valóságát csak átéli, de nem ismeri el a maga lelke igaz tulajdonának. És felmerül a kérdés: lehet-e egy ilyen drámát a *Halálos fiatalság* legmagasabb nívóján, az Ágnes és Félix élete nívóján egyáltalában megteremteni? Nem szükséges-e, hogy a lélek utolsó burkának érzéki és semmi alkotó erővel nem kompenzálható fölénye legyen a többiek felett? Én azt hiszem: nem. És ez a hit — amely csak „térszűke miatt" hit, mert részletes formaanalízisban kimutatható volna ismeret volta — egészen konkréttá teszi azt, amit Balázs Bélától várni lehet és meg kell követelni: az új lélekdrámát, Dosztojevszkij epikájának drámai megfelelőjét.

1917

Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete?

Erről a könyvről címlapjának minden rosszhiszemű olvasója azt fogja mondani: íme, ismét egy új, a kölcsönös dicséreten alapuló klikk; íme ismét a barát ír a barátjáról. Az ilyen kiszólásokon csak nevetni volna szabad, mert hiszen mi humorosabb annál, mint hogy ezt éppen minálunk mondják, ahol alig jelenik meg kritika, melynél a személyi viszonyok gyakorlott szemű ismerője ne tudná már az első ránézésre megmondani, hogy az kinek a kedvéért (vagy kinek a bosszantására) íródott meg. És a kölcsönös dicséretek már szinte közszokássá váltak. Amivel persze a világért sem akarom ezeknek a kölcsönös himnuszoknak jóhiszeműségét kétségbe vonni. Nemcsak mert személyi ismereteim ezen a téren nagyon fogyatékosak, hanem mert hangjuk spontán elragadtatása mellett nehezemre esik ezt elképzelni. Csak azt konstatálom őszinte csodálkozással, hogy nálunk az érdekelteken kívül majdnem mindenki ilyenkor a szkepszis táborában van — és okokat keres. Én nem; de a másoknál szerzett tapasztalatok miatt, mert esetleg mégis akadhat jóhiszemű ember is, aki ilyeneket hallván, azt erről a könyvről is eltalálná hinni, kizárólag az ő kedvéért (és nem védekezésként a többiekkel szemben), ki kell jelentenem: Balázs Béla soha még e sorok írójáról a nyilvánosság előtt véleményt nem nyilvánított, és nem tudok helyzetet elképzelni, amelyben ez megtörténhetnék. De ki kell jelentenem még ezt is: igenis, Balázs Béla hosszú évek óta benső barátom, de — és ezt a személyes vallomást is csak a jóhiszeműek kedvéért írom ide — aktaszerűen bizonyíthatom, hogy az én kritikai kiállásom az ő oeuvre-je mellé régibb keletű a barátságunknál; hogy azért lettünk barátok, mert a meggyőződéseknek ez a közössége — túl minden egyéni szimpátián — ránk kényszerítette ezt a barátságot, és nem a barátságból nőtt egy érdekközösség, amint azt nálunk még a jóhiszeműek is megszokták, mely ideologikus burok gyanánt használja fel a meggyőződések rokon voltát.

Miért kell erről nálunk – ismétlem: még a jóhiszeműek számára is – beszélnünk? Az, hogy kell – és hogy másutt nem kell –, egyenesen belevisz azoknak a problémáknak közepébe, amelyekről itt egy pár szót kell mondanom. Hogy Friedrich Schlegel és Schleiermacher és Novalis kölcsönösen síkra szálltak egymás igazának a megvédésére, ebben senki sem talált ott semmi meglepőt – nálunk ezt is igazolni kellett volna, mert nálunk teljesen hiányzik még (optimista vagyok, és hangsúlyozom a „még"-et) a tárgyi összefüggések, a „sachlich" összetartozások pátosza, ezek minden egyéni hajlam és rokonszenv felett uralkodó voltának spontán megérzése és átélése; hiányzik a meggyőződés minden érdeket és hajlamot eltipró, minden felett győzedelmes energiája.

Pedig Balázs Béla költészete – mint minden igazi drámaíróé – legmélyebb gyökerében a meggyőződések kérlelhetetlenségét, a választutakon való választás szükségszerűségét és örömét, a „vagy-vagy" életformájának örök triumfusát hirdeti, polémiátlanul, de annál tisztábban a megalkuvás, az „így is lehetne, de úgy is" világnézete felett. Akiket pedig az ő puszta létezése elkeserít és dühbe hoz, ha talán nem tudják is, ha nem akarják is tudni, ezért gyűlölik őt elsősorban, és minden esztétikai kifogásuk csak utólagos megokolások felkutatása ezen előre eltökélt, mert az életbe nyúló elutasítás igazolására.

Ez alól a megállapítás alól az objektivitás és az igazságosság kedvéért az elutasítók egy csoportját ki kell venni: azokat, akik azért állnak idegenül szemben ezekkel a dolgokkal, mert nem tudják, hogy miről van szó bennük. Ez az érteni nem tudás nem jelent mindig és kizárólag intellektuális alacsonyabbrendűséget, hanem csak azt, hogy az érzések és élmények fejlődési útján sokan nem jutottak még el a bensőség és differenciálódottság azon fokára, ahonnan Balázs Béla problémái mint életproblémák megláthatók. És kellemetlenül érinti őket, hogy hirtelen – rendesen a döntő pontokon – nem értik többé, hogy miről van szó. És a korlátolt emberek megingathatatlan önbizalmával „lehetetlennek" mondják azt, amit nem értenek, és a költőt, aki ilyen lehetetlenségekben leli kedvét, furcsának, különcnek, egyszerű dolgokat feleslegesen bonyolítónak szidják. Velük nem lehet vitatkozni. Az ő elutasító véleményüket nem lehet rossz néven venni, még azt sem, ha személyes motívumokat keresnek abban, hogy valaki ezeket a lehetetlenségeket nagy jelentőségűeknek tartja és vallja. Annál is kevésbé, hiszen egész világnézetük és problémakörük a személyi kapcsolatok spontánul minden fölé helyezésében nyeri el legtisztább kifejezését; akik egész életüket egy „kérlek alássan, bátyámuram" világban töltötték, hogyan várható el azoktól problémák életet eldöntő

jelentőségének megérzése, annak megértése, hogy problémaközösségek mindennél erősebb összefüggéseket teremthetnek az emberek között?

A polémiát inkább megérdemli, de jóval kevésbé gusztusos az asszimilálódottak állásfoglalása. Azoké, akik a differenciálódottságra szerencsétlen születésükkel szerzett hajlamokat minden erővel elnyomni és eltüntetni igyekeznek, akik holmi tőzsgyökér-ersatz-cal akarják elleplezni azt, hogy valamikor egy más közösségbe vétettek fel. Az ilyen primitívség mindig rosszhiszemű: érzi, hogy nem ott végződik a világ, ahol ő annak határait meg akarja húzni; látja, hogy a jelenségek túlmutatnak ezeken a határokon, és elferdíti, elcsavarja őket, hogy közéjük férjenek, tudatosan erőszakot tesz rajtuk. Ezért rossz a lelkiismerete az ilyen primitívségnek: érzi, hogy nem az ő igazi világa az, amelybe belekényszeríti magát, és keserűen haragszik azokra, akik az igaz utat megmutathatnák neki. Mert az ő primitív világa nem az igazán primitívek igazán egyszerű, levendulás és muskátlis világa, hanem egy eldurvított — és ezért brutális — differenciálódottság. Az ilyen ember nem hisz a meggyőződések hatalmában (hogyan is hihetne?), de a konvenciók zártan szilárd birodalma is be van zárva előtte. Nem marad más számára, mint az éhség és a nemiség káosza, de az itt nem természet, nem naivság, nem őserő és primitívség, mert nem egyedülvaló valóság többé, mert a többi, az új ember igazi élete ott van már, jelen van — csak félre van tolva, csak nem akar tudomást venni róla. Ezért, rossz lelkiismeretből, protestálnak az ilyenek, valahányszor a tetté vált meggyőződés, az igazi tragédia áll szemben velük, ezért mondják nyakatekertségnek és belemagyarázásnak az igazán tragikus problémákat. Kénytelenségből. Mert a tragédia puszta belátása is ítélet lenne felettük. És ők ezt tudják. Csak nem akarják tudomásul venni.

De a legtöbbnél még ez a rossz lelkiismeret is hiányzik. A magyar modernség igen számottevő része kultuszt űz a meggyőződéstelenségből. Ami persze nem azt jelenti, hogy nem is tudja: van tisztaság és tisztesség. Ellenkezőleg: tele van limonádés lírával, mely mindig egy tisztaság után való vágyban éri el csúcspontját. De ez a líra az első szótól az utolsóig hazug és rosszhiszemű, mert minden szaván érzik, hogy kimondója számára egy pillanatra sem vált komoly akarat tárgyává, hogy nem hisz benne egy pillanatra sem, abban az egyetlen egyértelmű értelmében a hit szónak, mely—etikumról lévén szó — az akarattal elérendőt jelenti, azt, amire az akarat intencionál (ha nem is bírja megvalósítani). Ez a tisztaság-líra csak dekoratív kontrasztja a piszkosságnak, s mint ilyen teljesen homogénné válik vele. Mert ennek a típusnak emberismerete: annak belátása, hogy mindenki hazudik, ha az érdeke parancsolja, hogy mindenki

– tulajdonképpen – gazember. Önismerete: hogy ő – tulajdonképpen – éppen olyan, mint a többi, éppen úgy hazudik, éppen úgy gazember. Büszkesége: hogy ő őszinte, mert ezt tudja és vallja és hirdeti, hogy módjában áll fölényesen mosolyogni azok felett, akik a világ eme lényegét belátni túlságosan vakok és jóhiszeműek. Szeretete: az egyesülés valami közös hazugság, egy harmadik közös megcsalása érdekében. Jósága: megbocsátani a hazugságot magánál is, másnál is – mert hiszen sohasem tudhatja az ember, hogy mikor lesz még szüksége a másikra. Mert nevetséges azt mondani – így gondolják ezt ebben a világban –, hogy van valami, ami túlmutat az életen, és mi más uralja az életet, mint az érdekek? A meggyőződés arra jó, hogy a be nem avatottakat meg lehessen csalni, jó talán szellemes játéknak, kipróbálni, hogy egy mondásnak mi lehet a hatása – de az a puszta feltevés, hogy a meggyőződés az életnél is fontosabb lehet, csak nevetést érdemel. Minden van valahogy, de minden lehetne másképpen is, és bölcs az, aki a világ ilyen szükségszerűtlenségéhez meggyőződéstelenségével hozzásimul: mert a bölcsesség egyetlen mértéke, hogy benne és vele jól érzi magát az ember, hogy jól megy a dolga e világban. Így nem következik semmiből semmi, nem kell választani, nem kell dönteni, nem kell felelősséget vállalni. Aki azt teszi, mert tennie kell, mert a meggyőződése életet alakító hatalom a számára, az vagy bolond – vagy affektált, nagyképű, be akarja csapni ezeket az okos embereket. De ők igazán okosak. Őket nem lehet becsapni.

Csodálkozhat-e most már valaki azon, hogy ebben a világban Balázs Béla munkáiról mást sem hallani, mint ezeknek a szavaknak a változatait? Hogyan is lehetne másképp? Hiszen itt nem arról van szó, hogy mekkora ezeknek az írásoknak költői értékük. Itt két erkölcsi világfelfogás áll szemben egymással, és mindegyik számára a másiknak csak relatív elismerése is az öngyilkossággal lenne egyenértékű. Nem szabad tehát ettől a világtól Balázs Béla számára nem hogy megértést és szeretetet, de még toleranciát sem elvárni.

Man soll den Wanzen nicht beweisen wollen,
*Dass sie sich selber knicken sollen.**

– mondja Hebbel egy hasonló embertípusra gondolva.

...Ezek után pedig mossuk meg karbolos vízben a kezünket, és nézzünk szembe komoly ellenfeleinkkel. Azaz hogy ne essünk túlzásba: Ba-

**Úgyse hajlik szavadra a poloska,*
Hogy maga-magát nyomja szét laposra! Tandori Dezső fordítása

lázs Béla műveiről eddig egyedül Babits Mihály írt olyan hangon és mon dott olyan ellenvetéseket, amelyeket nem rektifikálni — ez sohasem lehet egy felelet igazi feladata —, hanem félreértése gyökerére visszavezetni már a kritikus iránt érzett tiszteletből is kötelessége annak, aki e műveket magasra értékeli. Mondom: nagyra becsülöm a kiváló nyelvművészt és filológust, de Balázs Bélával szemben való állásfoglalásában mély elfogultságot látok, mely olyan nagy, hogy nemcsak éleslátását, hanem még filológiai megbízhatóságát is elhomályosítja. Ez az elfogultság — a ma divatos pszichológia komplexumnak nevezné — a németség. „Hebbel és újabb német költők hatása érzik rajta" — írja stílusáról Babits Mihály. Itt szinte ajkunkra tolakszik a kérdés, vajon ismeri-e a kiváló filológus Hebbel költeményeit, és vajon kikre gondol, ha újabb német költőkről beszél? Georgére? Rilkére? Dehmelre? Liliencronra? Werfelre? Mert ha leszállunk a ködös általánosítás homályából (úgy látszik, a germán köd ragályos természetű) a konkrét stílusvizsgálat síkjára, nem humorosan hat-e mindenkire bármelyik összeállítás — feltéve, hogy ismeri a szóban forgó költőket. Mert a tragikus Hebbel s a tragikus Balázs összefüggése, mely különben sem egyszerű, nem ide tartozik: Babits a versekről állította ezt. És a megokolás sem szerencsésebb magánál az ítéletnél: „a szubtilis mélységek egyszerűséggé való stilizálása, a metafizikusoknak népies formák felé ősiesítése: tipikusan német törekvés." Honnan veszi Babits ezt a megállapítást? Akármelyik új német költőt nézzük, ha igazán megnézzük, akár Georgét, akár Rilkét, akár Werfelt: a közös bennük éppen csak a minden népdal-, sőt dalszerűségtől való elfordulásban, a régi, nem dalszerű költők, az öreg Goethe, Hölderlin stb. tradíciójának feleleventésében található. (Stefan Georgéről írván rámutattam ennek a stílustörekvésnek lelki okaira is.) És hogy a germán köd ilyen mételyezően hat kiváló filológusunk ítéletére, erre nem ez az egyetlen példa. Régi esszékötetemről írva felpanaszolta, hogy csupa bécsi íróval foglalkozom. Igaz, szó volt ebben a kötetben a bécsi Kassnerről és Beer-Hofmannról, akiknek irodalmi ősei különben szintén nem bécsiek (én például Kleistet mutattam ki Beer-Hofmann szintézis-típusának őseként) de szó van az angol Sterne-ről, a dán Kierkegaard-ról, a holsteini Stormról, a szász Novalisról és a Rajna vidéki Georgéról is. És egy nemrég megjelent cikkében ismert és csodált nyelvművészetével Kant kategorikus imperativusának lényegét abban a mondatban sűrítette össze, hogy ez az állam tekintélye előtt való feltétlen meghajlást jelenti, az egyén lelkiismeretének feltétlen alárendelését az általános parancsának: „a *kategorikus imperativus* nem tűri a *miért?*-et. A *ne kérdezd miért*, a vak fegyelem mo-

rálja, az igazi porosz morál, militarista morál ekként filosofiai alátámasztást nyer" — mondja, egyszóval pontosan az ellenkezőjét annak, ami *A gyakorlati ész kritikájá*ban szó szerint megtalálható. Félek: „az újabb német költők hatása" Balázsra közelről megnézve ilyen természetűnek bizonyulna.

Hogyan lehetséges ez? Hogyan tévedhet egy ilyen nagy tudású és finoman lelkiismeretes író ilyen vaskosan, valahányszor német irodalomról, vagy a német irodalomnak a mienkre való esetleges hatásáról van szó? A kérdés fontossága megköveteli, hogy okaira visszamenjünk, hogy — ismét a divatos pszichológia nyelvén szólva — ezt az immár felismert komplexumot behatóbb analízisnek vessük alá. Rendkívül érdekes és tanulságos Vörösmarty-esszéjében egy pár megjegyzés foglaltatik a tragédiáról is. Ő Vörösmartyt kiváló drámairónak és tragikusnak tartja, bár kénytelen elismerni, hogy „a mese gyakran gyermekes és a romanticizmus megszokott fogásaival teli; de nincs-e így Shakespeare-nél is? és nem mellékes dolog-e ez? Ez a mesterség dolga..." Ahány állítás, annyi tévedés. Nem lehet itt a Shakespeare-problémát még a legvázlatosabb általánosságban sem érintenem. De eltekintve azoktól, akiknek földhöz tapadt realizmusa a cseh tengerben és hasonló momentumokban lát Shakespearenél naivságokat, és a doktrinér klasszicizmustól, mely kompozíciójának lényegét sohasem értette meg, ki mondhatja ma még, hogy Shakespeare meséje nem mélyen organikus, szükségszerű, hogy nem egyensúlyok és párhuzamosságok olyan gondos finomságú szövete, amelynek párját csak ellenpólusánál, Szophoklésznél lehetne megtalálni? A romantikusan félreértett, a Victor Hugo utánzatában feleleven ülő Shakespeare csakugyan olyan, mint Babits állítja, mint amilyenek Vörösmarty drámái, de szabad-e ma még, Lessing és Goethe, Schlegel és Otto Ludwig után így látnunk őt? És aztán, hogy a drámában a mese mellékes és mesterség dolga csupán... Egészen érthetetlen, hogy egy, a belső formát máskülönben oly igaz intenzitással kereső, műértő ennyire nem látja meg, hogy a belső drámai forma lényege, a sorsviszony érzéki testet öltése egy a drámai mese problémájával. „Úgy találom — írja Schiller Goethének —, minél többet tűnődöm saját mesterségemen, és azon a módon, amellyel a görögök a tragédiát kezelték, hogy művészileg az egész dolog lelke költői mese megleléséből áll." De miben áll akkor Vörösmarty drámai kiválósága, mert az esszé éppen azt emeli ki, hogy „Vörösmarty a drámai *formát* is kitűnően kezeli?" Könnyű kitalálni, hogy Babits ezt Vörösmarty nyelvében keresi. Kérdés persze: lehet-e drámai nyelvet teremteni drámai architektúra nélkül? Nem helyzeti értéke van-e a drámában minden szónak, úgy, hogy súlyos vagy üres volta nem kizárólag az immanens szókapcsolástól függ

(mint a lírában), hanem a helytől, időtől, karaktertől, helyzettől stb.? Mindenesetre ez a kérdés még felvetve sincs, és a nyelvprobléma elintéződik avval, hogy „az egész magyar jambusdráma egész Dóczyig és a mai akadémiai pályahősökig az ő kenyerén élődik." Sajnos ez a fejlődéstörténeti argumentum — eltekintve a fejlődés egész fogalmának problematikusságától — önmagától omlik össze, ha meggondoljuk, hogy ebben az egész fejlődésben semmi sem jött létre, ami a dráma nevet megérdemelné, hogy, ha Vörösmarty drámai kvalitásait keressük, ezt a hatást inkább el kellene felejteni, mint az előtérbe állítani.

Úgy látszik, mintha a rejtély ezzel csak növekednék. Áttolódnék a drámai belső forma kérdésére, de csak így juthatunk el arra a pontra, ahol utaink igazán elválnak. A magyar költészet, a magyar néplélek lényegéről írván ő maga is kiemeli és pregnánsan meghatározza ezt a pontot: a mélység hiányát (és kénytelen bevallani azt is, hogy ez a drámára mint intenzív formára szükségképpen csak hátrányos lehet). S ezzel ki van mondva a komplexum igazi neve: ami németségnek látszott az első pillanatban, ami a dráma belső formája felé mutatott közelebbi ránézésre, arról most kiderül, hogy mindezeknél fontosabb és gyökeresebb, mert mindezek csak szimptómái: a mélységről van szó. A tanulmányok persze Babits Mihály gondos és óvatos megfogalmazásában csak a történelmi, a tényleges állapotról beszélnek, arról, hogy a magyar költészet lényeges tulajdonságai közé a mélység nem tartozik, helyesebben, hogy a mélység hiánya faculté maîtresse-e ennek a költészetnek. De a komplexum lényege éppen abban áll, hogy a helyes ténymegállapítás mögött egy izgatott kívánság, egy elodázott, de adott esetben ki-kitörő félelem van elrejtve: a mélységtől való félelem.

Mert Balázs Béla különös helyzete a magyar irodalomban éppen ez: ő az első magyar költő, akinek a mélység döntő jellemvonása, és ezért — éppen ezért — az első magyar költő, aki igazi gyökereiben drámaíró és tragikus. Hogy Katona legnagyobbat ígérő kezdete hová vezethetett volna, arról ma igazán nem lehet és nem érdemes sokat beszélni, de sorsa — azt hiszem — eléggé szimptomatikus, mert mint a most tárgyalt példa mutatja, sorsa ma is az lenne, ami akkor volt. Hogy ma elismerik, annak részben tematikus véletlenségek, részben tökéletlensége, architektúrájának romantikus töredezettsége az oka, nem drámai erényei. Talán még Madáchra hivatkozhatnék valaki e megállapításommal szemben. Aki tenné, nagyot tévedne. Madách a minden mélység nélkül való költő legélesebb példái közé tartozik, aki ezért az igazi drámaiságnak még közelébe se jutott. Csak egy nagyon jellemző eseten kísérlem meg ennek meg-

világítását; Madách egyéb költői kvalitásai persze e vitán kívül maradnak. Már gimnazista koromban — pedig akkor szenvedélyes ateista voltam — mélyen felháborított *Az ember tragédiájának* bizánci jelenete: Tankréd (és vele, érezhetően, Madách) állásfoglalása a homousion és homoiusion vitában. Mert azt éreztem akkor, és érzem ma is, és érzi velem mindenki, akinek egy vallásos, egy metafizikai nívón élt élet iránt csak a legkisebb érzéke van: mi másért haljon meg valaki, ha keresztény, mint a hitért, mint azért, hogy Krisztus Istennel egynemű-e vagy csak hasonló hozzá? Hát nem ezen múlik minden? Hiszen Jeruzsálem csak egy emlék, ha szent emlék is, de mit ér az, hogy keresztény vagy pogány birtokában van-e — ha a keresztény nem igazán keresztény? És hol a kereszténység — mondja Pál apostol, és mondja vele mindenki, aki lényegét igazán átélte —, ha nem tudjuk, hogy Krisztus kicsoda? (Amivel nem állítom, hogy a kereszténység ebben kimerülne.) De Tankrédnak és vele Madáchnak itt csak egy i betűről van szó; és Tankréd és vele Madách azt ajánlják a küzdő kereszténységeknek, hogy kössenek „paktumot", hogy „függesszék fel a bihari pontokat", alkossanak „koalíciót" — és menjenek együtt harcolni a pogány ellen. És szimptomatikusnak érzem, hogy Madách sok olvasója közül senki sem foglalt így pártot, hogy mindenki dekadenciát és üres szóvitát látott a bizánci jelenetben, és együttérzett Tankréd felháborodásával.

Ezért szükségszerű még a Babits Mihályhoz hasonlóan finom fogékonyságú magyar emberek tiltakozása is a költészetben testet öltött mélységgel szemben. Mert ez a mélység nem a gondolatok mélysége. Sohase kutattam és nem is érdekelt, hogy Balázs Béla költészetében kifejezésre jutott gondolatok mélyek-e: a gondolat éppen úgy csak matériája a költészetnek, mint bármi más, és itt is minden a formává sűrűsödéstől függ; a konkrét formát nem öltött gondolat költőileg nem mély, hanem csak kopár és üres, akármilyen mély is mint gondolat: példa rá teszem szegény Komjáthy Jenő. A költői mélység az abszolút kézzel fogható testet öltése, materializációja, közvetlen megjelenése a megérzékített élet síkján. És itt a meghatározás mindegyik tagja egyformán fontos: mert amennyire egyfelől nem mélység, költői értelemben, az abszolútnak egyenes, a forma anyagszerűségétől független megnyilvánulása, annyira nem szükségszerű másfelől egy mű költői értéke számára, hogy formájának létrejötte az abszolút érzéki testet öltésével egyet jelentsen. Igen nagy, sőt tökéletes művek vannak — éppen a magyar irodalomban —, amelyektől semmi sem áll távolabb, mint ez a lehetőség, anélkül hogy költői értékükből ezzel bármit is veszítenének.

Mert az abszolút formát öltése csak egyik lehetséges témája a költészetnek, és ezért megformáltsága, a mélység csak a művek egy meghatározott kvalitású csoportjának döntő kategóriája. De amilyen jogosult ez a relativitás általában, a költészet általános fogalmával szemben, annyira nem az, ha már meghatározott, ha a legnagyobb műfajok formai előfeltételeit kutatjuk: a nagy epikáét és a tragédiáét. Mind a kettőnek alaptémája — formája lényegéből következik ez — csak az abszolúthoz való viszony lehet, és ha ez a költő víziójából hiányzik, vagy megérzékítési eszközei közé nem fér bele, a forma önmagát semmisíti meg: a tragédiából színdarab, látványosság, a nagy epikából pusztán szórakoztató olvasmány lesz. Ezért lehetséges a lírai és a kisebb epikai műfajok nagy virágzása, formai tökélyük és tartalmi gazdagságuk, a mélység teljes hiánya mellett; de ugyanezért teljesen lehetetlen, hogy nélküle a tragikus problémáknak még csak felvetéséhez is eljussunk. Az abszolút, das Unbedingte, mint a kitűnő német terminus mondja, az, ami az életbe mint olyanba szükségképpen nem fér bele, ami végső értelmét feltárván végérvényesen túlmutat rajta, egyedül ezekben a formákban válik átélhetően megláthatóvá, immanenssé és jelenvalóvá. És a paradoxiának ez a csodája, hogy a formákba lényegében bele nem férő lesz alapjává a legzártabb, a legtökéletesebb formának, teszi méllyé és monumentálissá a tragédiát, mely enélkül a mélység nélkül nem is létezhetnék. (Ugyanez áll némi módosítással a nagy epikára is.) A többi műfaj nem követeli meg, csak megengedi a mélységet, és ennek jelenléte vagy hiánya nem hoz létre esztétikai értékkülönbséget a művek között: mert a többi műfaj alapja csak az életben élő lélek igazsága, mely nem mindig és nem szükségszerűen van vonatkozásban az abszolúttal. De lehet — és ez a lehetőség is fellélegzése, hazatalálása a léleknek: és ezért tragikusan csodaszerűvé válása a különben csak növényként nőtt vagy ékszerként kikovácsolt formának; ha — mondom — ez a különbség nem jelent is szükségképpen művészi értékkülönbséget. Tehát a mélység különböző minden műfajban: mert minden műfaj más és más szembefordulást enged vagy követel meg az abszolúttal szemben. De mindegyikben lehetséges ez a szembefordulás, és a formává lett abszolút keresztülcsillogása, transzparenciája a zárt és tökéletes formán teszi méllyé — költői és nem gondolati értelemben — a műveket. Ez azonban a Babits Mihály felvette perspektívából nem is látható. Az ő szemében a mélység — finomságot jelent, az érzelmek szubtilitását, talán valamit, ami közeljár a szentimentálishoz, az elpuhulthoz. „A magyar — írja — éppen az a lélek, akinek egy s más *katonadolog*: föl se vesz holmi kis karcolásokat. Ép és

edzett. Az átöröklött edzettség, a kiállt bajok, a hangulatoknak minduntalan átélt változásai, a táj maga, mely a térben, az időjárás, mely az időben oly sűrűn hozza a meglepetéseket, kiegészítve ismét egy rest keleti faj szemlélődő természetét, valami fölényes bölcsességet, valami okos és igénytelen »nil admirari«-t szűrtek le e nép lelkében régtől fogva, mely apró érzelmek túlságos szubtilis elmélyítését mindig megakadályozta." Ez a megállapítás helyes volna, ha az abszolút testet öltése az életben csakugyan „apró érzelmek szubtilis elmélyítését" jelentené. Igaz: profán szemek számára ez így is van, és a lélek fejlődésének útja arrafelé vezet, hogy ez minél inkább úgy legyen. Mert a sorsdöntések keresztútjai mindig mélyebben és mélyebben a lélek belsejébe tevődnek bele: Antigoné vagy Oidipusz tragikus választásai még mindenki számára megfogható módon az élet felszínén mozognak, légiesebb és „finomabb" ez már a Hamletban, és a Hebbel és az Ibsen tragédiáinak döntő perceit illetőleg már dokumentumaink vannak arról, hogy nagyon sok kortárs érezte egy Marianne vagy Rhodope cselekvésének végső motívumát kiokoskodottnak, finomkodónak, olyan létezőnek, amelynek jelentőségét a szubtilitásokat kereső költő túlozta. És Dosztojevszkij már ábrázolni kénytelen a meg nem értő csodálkozást, hogy plasztikussá és láthatóvá tegye, miért olyan szörnyű Dmitrij Karamazovnak, hogy a Katyerina Ivanovnától kapott pénz felét a katasztrófáig elrejtette — a vizsgálóbíró, aki hallgatja, szintén szubtilitást, puszta finomkodó elmélyítést lát itt, és nem érti, hogy miért olyan fontos éppen ez a kérdés Dmitrij Karamazovnak. Tartok tőle, hogy irodalmunk e kiváló ismerője az új tragédia alaptényeire egy kissé úgy reagál, mint a vizsgálóbíró a Dmitrij Karamazov vallomására. (Itt zárójelben szeretném kifejezni azt a gyanúmat, hogy az Antigoné teljes, a Hamlet relatív világossága talán csak a mi számunkra létezik, hogy a kortárs Babitsok talán ezeket is ilyen szubtilitásoknak tartották, és nem látták meg a bennük testet öltött abszolútumot.)

A „katonadolog" és a „nil admirari" attitűdje tehát kettőt jelent: rendkívül rokonszenves és férfias keménységet és edzettséget lefelé, az empirikus élet bajaival szemben, elutasítását minden szenvelgő nyavalygásnak, kicsiny bajok és örömök túlzásának, de egyszersmind a lélek elzárkózottságát felfelé, az abszolúthoz való viszonyában. Mert amilyen szép és heroikus kis fájdalmak semmibe vevő túlélése, annyira a lelki alacsonyabbrendűség jele, ha a tragikus megrázkódtatást, a tragikus választást is képes túlélni a lélek, ha nem égeti fel magát önbeteljesedése tüzében, mikor az abszolúttal találkozik. Pedig ezen a komolyságon,

ezen a végigmenésen, ezen a túlélni nem akaráson, ezen az áhítatos admirarin kívül nincsen külső és megfogható jele annak, hogy mikor áll a lélek a maga tragikus teljesedésével szemben, mikor csak egy „hangulat" átfutó szubtilitásával. Ez az attitűd: az abszolútnak ez az előre megérzése, várása, ez a készenlét térdre borulni megjelenése előtt: az a mélység áhítatának attitűdje. És igaza van irodalmunk széles tudású ismerőjének: ez az attitűd, hiányzott eddig irodalmunkban. De szabad-e — és ezt nagyon komolyan kérdem Babits Mihálytól —, szabad-e azért, mert nem volt, azt is kimondani, hogy nem is lesz, hogy ne is legyen? Hogy az erre való törekvés eleve is gyanús már: nem gyökeresen magyar, németes? Nem félelmet jelent-e egy ilyen mindig éber gyanú? Félelmet? Mitől? Van-e oka a magyar léleknek félni a mélységtől, a tragédiától?

Nem tudom, és nem is tartom feladatomnak erre a kérdésre itt megkeresni a feleletet, csak figyelmeztetni óhajtottam Babits Mihályt, hogy ilyetén elfogultsága mennyi érték felismerését zárja el előle. Balázs Béla verseiről írván, kiemeltem e versek lelki alaphangulatának, a bennük feltételezett élményszintnek Dosztojevszkijjel való összefüggését, és ezt a megállapításomat Babits Mihály „egész megdöbbentőnek" találta. Bár nem hallgathatom el, hogy nem volt egészen méltó hozzá eltagadni, hogy ez az állításom ott bizonyítva is volt, mégsem akarok erről a kérdésről itt vitatkozni, annál kevésbé, mert a *Halálos fiatalságról* írt tanulmányomban még világosabban megtalálja az olvasó ez összefüggés analízisét. De leküzdhetetlen marad a gyanúm, hogy a nagy nevű kritikus az orosz irodalommal éppen olyan idegenül áll szemben, mint a némettel, mint a Balázs Béláéval, mint a mélység valamennyi objektivációjával — és talán csak azért találja „megdöbbentőnek" Balázs Béla Dosztojevszkijhez való kapcsolását, mert sem az egyikben, sem a másikban nem képes meglátni az intenció igazi ugrópontját. Erre két dokumentumunk is van. Egyik Balázs Béla Maeterlinckkel való összehasonlítása, amiről bővebben más helyen lesz szó, a másik az *Oblomov*nak a magyar nem-cselekvéssel való összevetése. „Az Oblomov valóban minden ízében magyar regénynek illenék be, ha kalandokban, történésben, kitalálásban nagyobb változatosságot mutatna, amit a magyar fantázia nem nélkülözhet." Kénytelen vagyok bevallani: én ezt az ítéletet „egész megdöbbentőnek tartom, és félek, hogy közel áll ahhoz, amit a francia jugement saugrenunek nevez". Mert nincsen mélyebb ellentét, mint a magyar és az Oblomov nem-cselekvése. A magyar nem-cselekvés józan, és amennyiben nem az, tudatosan a fantázia, az elképzelés, a nem igazi síkjára lép; ennyiben igaza van Babitsnak, hogy egy magyar Oblomov nem lehetne az orosz

monotoniájával megírva. A magyar nem-cselekvő józan: tehát pontosan tudja, hogy mit kellene tennie, és amit tennie kellene, az egészen az elérhető valóság színvonalán van. Oblomov túllát az elérhető valóságon, és egy utópikus valóság felé tekint; látja az elérhető, az empirikus valóság teljes céltalanságát, és azért marad fekve az ágyon, mert ezt a céltalanságot nem bírja elviselni. Látja az abszolútumot, és ha azt egy ugrással, egy egyszeri, „hirtelen hőstettel" — ahogy Zoszima sztarec az orosz lélek centrális kérdését megformulázta — meg lehetne valósítani, akkor Oblomov cselekednék is. De ő belátja, hogy ez lehetetlen, és nem bírván a relatív síkján élni, inkább fekve marad az ágyon. Az ő nem-cselekvése tehát a „hirtelen hőstett" problémakörébe tartozik, abba a különös sorozatba, mely a *Pikk dáma* Hermannjától Raszkolnyikovon át — ha úgy tetszik — Ropscsin terroristáiig vezet. Oblomov csak egyik nagyon élesen kiemelt véglete ennek a sornak — az orosz idealizmus történetének —, és a Goncsarov zsenialitása éppen abban állott, hogy ebben az első ránézésre végletesen ellenkező típusban meglátta az orosz idealizmus ősproblémáját. Mindezt a kiváló irodalombúvár szemmel láthatólag nem tudja, ám ha nem tudja, milyen alapon szól hozzá, ha orosz írókról vagy irányokról van szó?

De nem akarom a példákat a végletekig halmozni. Az igazi helyzet az elfogulatlan olvasó előtt amúgy is világosan áll már. Balázs Béla eredetisége és jelentősége a magyar irodalom számára az, hogy benne ölt először testet — magyar szavakban és magyar formákban — a mélység, és a legigazibb sajnálattal kell megállapítani, mennyire váratlanul és készületlenül érte megjelenése irodalmunkat. Mert mit várjunk a többiektől, ha még egy Babits Mihálynál is csak elfogultságokat és durva félreértéseket lehetett találni. Az ő gondolkodásának komolysága és koherenciája legalább megengedte, hogy meglássuk a félreértés igazi okát és rámutathassunk. Talán mégsem egészen hiába.

Bár be kell vallanom, ezek a reményeim nem nagyon vérmesek. Balázs költészetének nem egy jóakarója kifejezte abbeli aggodalmát, hogy róla írott kritikáim összegyűjtése „ártani" fog Balázs Béla ügyének. Nem egészen világos előttem, hogy mire gondolnak. Igaz, irodalmunk Chanteclerjei, akik harsány kiáltással üdvözölnek minden tarka lampiont, melynek gyenge világítása mellett kedélyesen lehet vacsorázni, esetleg meg találnak haragudni és sztrájkba lépnek. Jó. Hát aztán? Megharagusznak — hát ne kukorékoljanak! Ne féljenek, a nap felkel az ő biztatásuk nélkül is, és a lampion kialszik, akármennyit lármáznak is alatta.

De van egy komolyabb aggodalmam is, amely miatt sokáig haboztam, hogy kiadjam-e ezt a könyvet. Tudom: nem vagyok kritikus. Az egyes mű kvalitásának az a csalhatatlan, hajszálfinom megérzése, ami Paul Ernst drámai, Gundolf lírai, Popper Leó képzőművészeti kritikáját jellemzi, nekem nincs megadva. (Zárójelben: nem szeretném, ha ezt az önismeretet szerénységnek vennék illetéktelenek. Nagyon jól tudom, hogy amilyen távolságra marad kvalitásérzékem a felsorolt nagyokéval szemben, olyan messze haladja túl — a másokét. Nem akarok ide neveket írni.) Mondom: nem vagyok kritikus, mert engem csak a forma végső kérdései, a szimptomatikus sikerek és hibák érdekelnek; azt mondhatnám: a művek axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek. De szabad-e ilyen beállítottság tudatában ezt a — sok tekintetben mégis kritikusi — feladatot vállalni? Azt hiszem, igen. Először, mert Balázs oeuvre-jének megértése még az intenció tisztázásáig sem jutott el, és ezt megtalálhatni ezekben a — mint mondom: problematikus — írásokban. Másodszor és főleg, mert kívülem nem akadt senki, aki erre a feladatra vállalkozott volna. Mély alázattal vonulnék félre, inkompetenciám teljes tudatában, ha előállna az a kritikus, aki az intenció megértését a kvalitás halálosan pontos megérzésével tudná egyesíteni. És boldog lennék, hogy félreállhatnék egy nem nekem rendelt feladat alól. De amíg ez a kritikus nem jött el, addig kötelességemnek érzem mindig újra és újra elmondani az érteni nem tudás és nem akarás kórusával szemben ma még magányos véleményemet: hogy Balázs Béla oeuvre-je a mi irodalmunk és a világirodalom számára fordulatot hozó jelenség. Tökéletlenül mondom? Nagy baj. De jobb, mintha senki se mondaná.

Nem Balázs Béla érdekében jobb (és még kevésbé az enyémben). A mi ügyünket teljes lelkinyugalommal rábízzuk a történelem ítéletére: úgysem napilapjaink és folyóirataink kiválóságai fognak afelett dönteni, hogy működésünk egésze hogyan helyezkedik el az európai kultúra folytonosságában. Mint generációm egy tagja, kortársi szolidaritásból vállaltam elsősorban magamra ezt a feladatot. Mert tudom: nagyon megvetne mindnyájunkat egy késői nemzedék, ha meg kellene állapítania: közöttünk járt Balázs Béla — és senki se vette észre. Tudom: kevés közösség van közöttem és azok között, akikkel a sors generációközösségbe hozott, de ez a generációkapocs mégis megvan, és ezért mégis kötelességemnek érzem megmenteni — még az ő akaratuk ellenére is — az ő irodalmi becsületüket az utókor előtt.

1918

Lesznai Anna új versei

Valami újan-frissen keletkező mitológia erejével és indulatával törnek ránk ezek a versek, s az eredetiségre vagy esetleges hatásokra vonatkozó bármiféle szakértősködő kérdésfeltevést félrelökve, egy új természet autonómiájában lélegezve, semmivé nem válásuk sarjadó magától értetődőségével néznek szemközt velünk. És teljesen közömbösnek látszik az is, hogy megnyerik-e tetszésünket, vagy éppenséggel idegenséget váltanak ki belőlünk, valamint minden olyan kérdés is elsiklik lényegük felett, mely értéküket kutatja csupán: itt vannak ezek a versek magabiztos, szuverén bőségükkel, egyszerűen és dísztelenül itt vannak, s nekünk most már nincs más tennivalónk, mint hogy ittlétüket és épp így létüket, a számunkra ismert világnak általuk történt megváltozását és meggazdagodását egyszer s mindenkorra tudomásul vegyük. Ezzel természetesen a versek eredetiségére vonatkozó kérdést is — akár kimutathatók irodalmi hatások, akár nem — végérvényesen eldöntöttük. Mert valamely műalkotás, valamely művészeti jelenség eredetisége végső fokon sem azon nem múlik, képes-e formai-technikai téren újítást hozni, sem azon, hogy tartalmi felfedezéssel, tematikai újdonsággal megörvendeztet-e, hanem egyedül azon, hogy eszmei tartalma (ami formájának és tematikus tartalmának szerves egysége) új világot teremt-e, s ily módon az, aki kellő- s méltóképpen befogadja a művet, érzi-e magában valamiféle belső átalakulás kényszerét. Ezért azután az eredetiség nem egyéb, mint újszerűség, a szónak ebben a lehető legradikálisabb értelmében. Eggyel több lett azoknak a világoknak a száma, melyek körülvesznek bennünket, mi magunk pedig ily módon az élet újabb lehetőségével gazdagodtunk. Ránk kényszerítve mintegy, de ez a kényszer — felszabadulás is egyben: megnyílik egy kapu, melynek létezését eddig még csak nem is sejthettük. És minden technikai-formai vagy tematikus eredetiség derivátuma csupán ennek a lényegi újszerűségnek; abból kell megérte-

nünk és levezetnünk, nem pedig fordítva, ahogy ez általában, a tünetnek a dologgal való összevétése okán, oly gyakran megtörténik.

Ami a legfeltűnőbb ezekben a versekben, hogy velük kapcsolatosan teljesen hiábavalónak bizonyul szubjektivitás és objektivitás megszokott ellentétpárja. Mert egyfelől vallomásokat találunk bennük, egy olyannyira eksztatikus, vulkánszerű gátlástalanság és nyíltság gyónásait, amilyennel alig találkozhattunk még, másrészt ugyanakkor éreznünk kell — magukban ezekben a vallomásokban — egy olyan erő és egy olyan elv működését és érvényesülését, mely lényegét tekintve szubjektumon túli. Vallomások ezek a versek, de a vallomástevő szubjektum nem emberformátumú, nem Én és szubjektum jellegű. Szubjektum és objektum, Én és világ, ember és természet szembenállása ezekben a versekben egyszerűen nincs jelen; vallomások ezek, de annak a szubsztanciának a vallomásai, mely végső, az Én jelleg és a dologi jelleg formáitól takart, minden lehetséges formát meghatározó és teremtő entitásként ott „van" létezésünk minden formát öltött jelenségében és e jelenségek mögött. Szubjektivitás és objektivitás ellentétét természetesen, mihelyt a megformálás síkjára leszállunk, amit éppen lényegénél fogva minden versnek meg kell tennie, nem kerülhetjük ki teljesen, ezeknek a verseknek a szubjektivitása azonban azt jelenti csupán, hogy ennek az oszthatóságon túli szubsztanciának egy része, anélkül hogy ős-hazájával való kapcsolatát feladná, egészen addig a fokig önállósul, hogy hangja legyen egyáltalán, hogy önmagát s testvéreit a szubsztancialitásban megszólíthassa, hogy a lényegiség hanggá lényegülhessen át benne, meghirdetve ily módon az összefüggés, a kapcsolódás értelmét. Csak a hang és a hang által megszólított, csak a fény és a felfénylő ellentéte jelenti tehát itt szubjektivitás és objektivitás ellentétét: arra a minimumra redukálódik, ami még éppen elég a kitöréshez, a megnyilvánuláshoz, s mindannyiszor spontánul és hevesen megszünteti magát annak értelme és tartalma szerint, ami éppen kifejezésre jutott.

Művészetelméletileg azt jelenti ez, hogy ezek a versek nem tartoznak a dalszerű tiszta líra körébe, melynek lényege bárminemű objektivitás és a szubjektumtól független dologiság megsemmisítésében áll, az egyedül konstitutív szubjektivitás javára, hanem azoknak a lírai műfajoknak a körébe, melyek tárgyteremtő erővel rendelkeznek, még ha ez a tárgyiasság a megformálás lírai alaptermészete miatt elvben különbözik is az epikus vagy a drámai „objektivitástól". Ezeknek a műfajoknak — hadd soroljam fel itt példának az ódát, az elégiát, a himnuszt — vagy olyan messzire túl kell emelniök a szubjektivitást mindazon, ami pusztán lírai,

hogy az képes legyen az itt létrehozandó objektivitás megteremtésére, vagy olyan szélességet és mélységet kell adniok neki, mely megformált tárgyak egész kozmoszát képes magába fogadni, ahogyan a dalszerű líra azok hangulati anyagát szokta általában magába olvasztani. Lesznai Anna világnézete — és igazi költőknél ilyesmire nagyon ritkán találunk példát — öntudatlanul és anélkül, hogy valamit feláldozna, az örök formák lényegéig érkezik el, szubjektumon túli magányosság-víziója pedig, mihelyt kettéválik értelemmé és hanggá, elégikus vagy himnikus attitűdöt vesz fel, mindig aszerint, hogy a hanggá rögzített Egyes vágyódva fordul-e az elhagyott Mindenség felé, és arra törekszik-e, hogy újra belemerülhessen, vagy — a magány, az individuális lét stádiumát elhagyva — örömujjongással siet ősi hazája felé. Az elégikus és a himnikus elem itt azonban több, mint hangulat, mely tőle idegen objektumvilágot vesz körül; a lélek kozmikus korszakai ezek, önálló létezővé objektiválódásának fokozatai, minden dolgok hazájába, Istenbe való hazatérésének állomásai.

A lélek keletkezésének mítosza: így lehetne röviden meghatározni ezeknek a verseknek az eszmei tartalmát. Az újjászületések örökké változó és mégis örökké azonos, tarkaságában is egységes folyamából, mely a kozmoszt nemcsak hogy körülveszi, hanem azonos is azzal, leválik egy rész, lélekké lesz, s bódult csodálkozással néz önmagára, a világra, melyből kiemelkedik, a világra, melybe újra alámerül majd. Ennek a léleknek az alapélménye: az azonosságé, minden teremtett dolgok átlelkesültségéé, de valamely átlelkesült azonosságé, mely a jelenségek gazdag sokrétűségét és sokaságát nem fokozza le puszta látszattá, mint ez Indiában történik, hanem éppen a jelenségekben, éppen különbözőségük színpompájában képes a lényeget, az egyetlent, a kozmikus létezőt megpillantani. Egység és sokféleség nem jelentenek ellentétet ebben a világban, sokkal inkább korrelatív fogalmak: a sokféleség nem idegenség és egymástól való elhatároltság, hanem mélyen rokon dolgok egymásbaszervesülése, az egység pedig nem a nirvána minden formán túli, abszolút homogenitása, hanem az örök Kert, a Paradicsom csendesen gyűrűző szüntelen küzdelme.

Ezért Lesznai Anna világszemlélete, életérzése — bár határozott distancia választja el őt a Keletétől — korántsem keresztény. Mert a kereszténység az Én-szövetű lélek abszolút nyugvópontját jelenti; a lelkek egymáshoz képest meglévő magányosságát, míg csak kreatúra létük tart; a lélek nélküli természettől való különválasztottságukat jelenti: a magányt, melyre csupán a transzcendens istenségben vár felelet

és megváltás. Istenben egyesülnek mind a lelkek, melyeknek magányosan kellett trónjáig elvándorolniok – még maga Krisztus is végig kellett hogy járja az emberi magánynak ezt a sivatagát –, csak Isten kegyelméből, csak „Istenben" adatik meg e magány feloldozása. (Szent Ferenc esetében az életörömnek és az átlelkesült természetnek ezt az „Istenben lévő" jellegét túlbuzgó tisztelői gyakran figyelmen kívül hagyják.) A lélekkel bíró lények egymástól való elkülönültsége azonban ezekben a versekben mindig legfeljebb valami relatív fogalom: a rész viszonya az egészhez, a vándoré a célhoz, a töredékességé a teljességhez képest; valamiféle átmenetteremtő, minden végső választóvonalat elkerülő: inkább tündéri-lidérces, démoni lobogású, erósz (és nem az egy Isten) birodalmához tartozó, pogány és nem keresztény. „Miként azonban minden egyes lélek – mondja Plótinosz –, az egyetlen Lélekhez kapcsolódik, miközben ahelyett, hogy különválna tőle, éppen ellenkezőleg: csak vele együtt létezhet, úgy hogy valamennyi lélek egy lelket alkot, így áll minden egyes erósz is az egy-erósszal szemben. Másrészt viszont a részerósz a rész-lélekkel együtt csak az a nagy erósz az egyetlen lélekkel, a világmindenségben lévő erósz a világmindenséggel, abban elterjedve mindenütt, és egységéből újra egyes egzisztenciák sokaságává áramlik ki, és mindenütt megjelenik a világmindenségben." Nos, egy ilyesfajta pogányságot egyáltalán nem szabad a klasszicista séma szerint képzelni: olyan pogányság ez, melyben Krisztus megjelenésének metafizikus ténye és vele együtt a lelkek új magányosságáé és új megváltásáé is bennefoglaltatik valahol. Rész és egész egymásba áramlása – a természet átlelkesítettségének metafizikus előfeltétele – olykor-olykor megszakad az izolált részeknek emberi lélekké szilárdulása által, az emberi lét kikerülhetetlen magányosságának fájdalma által, melybe hiába ragyog be vigaszt ígérve a Mindenséggel való hajdani és újbóli egyesülés horizontja. Ilyen pillanatokban a tündér-lidérc emberré lesz, a démon lélekké, a pogányság – kereszténységgé; „a lélek, az Én-szövetű emberi lélek természetétől fogva keresztény" – mondja teljes joggal Tertullianus. És ezeknek a verseknek a páratlan nagyságát az teszi, hogy eleddig ismeretlen erővel és valamiféle különben sosem tapasztalt mélységgel élhetjük át bennük a lélek kozmikus keletkezését. Átéljük a lélek elszakadását teremtő törzsétől, önállóvá alakulásának útját, látjuk, hogyan szakad el a lélek az örök változásai közt örök-ugyanannak megmaradó természettől, és ahogy ebben a pillanatban, az elszakadás ténye által, a lélek tulajdonképpen megszületik. A szó legigazibb értelmében vett teremtésmítosz ez. Hiszen az osztatlan Mindenséget éljük át, megpillantjuk egy-

ségének, egysége eleven erőinek „lényegét" a lélekké ébredt egyes-szubsztanciában, érezzük a válás fájdalmát (az emberlét fájdalmát, az eredendő bűn árnyát), méghozzá kézzel fogható valóságként, a megszüntetésére áhító vágyakozást pedig úgy, mint közvetlenül előttünk álló megváltást.

Hisz pogány jellegének megállapításával még korántsem tekinthetjük e világérzés történetfilozófiai értelmezését elintézettnek. Mert bár a lelkeknek a magány álom-távlatú öntudatlanságából ki kellett űzetniök az Énné válás meredeken felfelé törő ébrenlétébe — de ez az út, Krisztus útja, a lelkek útja: vajon ez az út az egyetlen és a végső etika, mely nekünk adatott? Nem bukkanunk-e majd a végén megint egy újabb útra, mely újra a természethez, a sebek gyógyulásához vezet, melyeket a lélek elszakadása ütött? Nem tudjuk; még csak sejteni is alig sejthetünk valamit, Krisztus követelései pedig szinte évezredekig beteljesíthetetlenül állnak előttünk. Néha azonban, éppen mikor úgy véljük, hogy a legbiztosabban haladunk a legbiztosabb úton, átjár minket, rossz lelkiismeretként, valami elmulasztottnak a megsejtése, olyasvalamié, melynek bepótlására más utak kellenének, mintsem lelkes lelkünké. Kétségtelen: Dosztojevszkij mélyebben és hatalmasabban jelenítette meg a *Korinthusi Levelek*be foglalt szeretetet, mint előtte bárki más, világában azonban csak az ember számára van hely — és mi lesz, mi legyen a természettel? És érezzük is mindjárt: jönnie kell valaminek, *máshonnan* kell jönnie; és azt is érezzük: ha az egész világ Miskinekkel, Aljosákkal és Szonjákkal népesülne be csupán, jönnie kellene valakinek — máshonnan —, aki fákhoz és virágokhoz, állatokhoz és kövekhez olyan végtelen rokon-szeretettel tudna szólni, ahogy Miskin és Aljosa az emberekkel beszéltek.

Ennek a legmagasabb rendű emberi etika értelmében elmulasztott Valami felett érzett metafizikusan rossz lelkiismeretnek virágzanak Lesznai Anna versei, ennek nyújtanak metafizikus-mély vigaszt: miközben a lélek keletkezésének mítoszát jelenítik meg, sokat mondósejtető mozdulattal mutatnak valami Túlira, egy olyan Odaátra, melyet majd csak a számunkra látható megváltás mögött pillanthatunk meg; olyan pogányságra, melynek világ-ideje csak az újra visszatért Krisztus után jöhet el: a szeretet jegyében élt természetfilozófia korszakára.

Ilyen gondolatmenetek során akaratlanul is Goethe neve ötlik eszünkbe. És a világérzés rokonsága, minden különbözőség ellenére, mély stílusbeli-formabeli rokonságot eredményez. Itt most, lévén hogy terjedelmi és nyelvi okoknál fogva sem idézhetünk e versekből, csupán egy

nagyon lényeges pontra mutathatunk rá: konzervatív objektivitásukra, mely szöges ellentétben áll a keresztény fogantatású költészet forradalmi szubjektivitásával. Mert ez a felfogás, ez a szemlélet minden létezőnek azonos értékű létezést tulajdonít. Az, ami emberi, az, ami lélek, lényegét tekintve nem különbözik sem a természettől, mely a kereszténységben csupán a lélek hasonlatkincsévé hígult, sem mindattól, amit az ember maga körül és maga számára létrehozott, aminek haszna van csupán, de lelke nincs: minden ugyanazzal az intenzitással, ugyanazon a színvonalon lelkesül át. Ahogy a *Hermann és Dorottyá*ban emberek és a házak, amelyekben előbbiek laknak, az állatok és a kutak, amelyekből isznak, a fájdalmak és a fák, melyek alatt azok hangot kaphatnak, mind-mind a létezésnek ugyanazt az egyszerű, érzékelhető teljességét mutatják, ugyanígy alakul itt is minden Isten virágcsendéletévé, egyenrangú ornamentikává azon a homogén szőnyegen, melyet az ő lába illet. Mindennek ez az azonos létezés-szintje, minden hasonlat megszüntetése – hiszen a hasonlatok csak az egyenlőtlenség légkörében, vagy a keresett egyenlőség világában születnek – kizárja a keresztény költészet forradalmi szubjektivitását. Ez utóbbit mindig a lélek sose nyugvó vágyakozása hajtja valami igazabb Én felé, fájó-áhítozó ösztöne küldi a mély keresésére, egyre tovább ásva önmagában, annak a paradox reménynek a jegyében, hogy a valóban elért, igazi Én, a végső magányosság pontja, s végül e magányosság átváltozása önmaga ellenkezőjébe, mindenek testvériségét kell hogy jelentse majd. Lesznai Anna versei konzervatívok, mert eleve túl vannak ezen a folyamaton, mert e folyamat kezdetének és végének túl-ját ugyanabba a mítoszba foglalják: ezért állnak nyelvileg is minden harc és minden feszültség erőterén kívül, melyben az új líra nyelve otthonos. S ahogy azokban a tárgyakban, melyeket ezek a versek megteremtenek, sincs különbség „lélektelen" és „átlelkesült" között, ugyanígy állnak a szavak és a mondatszerkezetek is túl Új és Régi ellentétén. Nincs szükségük forradalomra, mert amit hoznak, messzebbről hozzák, mint ahova a forradalmak elérhetnek; nem szégyellik a régit, mert saját legbelső életkoruk mellett eltörpülnek azok a kis különbségek, melyek az Én-szövetű lélek fejlődéstörténetének egyes fokozatait egymástól elválasztják.

1918

Molnár Ferenc Andorja

Bizonyos: Molnár Ferenc nem egészen tehetségtelen író. Ez a megállapítás furcsának hat talán a mai közönség előtt, mely — még neves kritikusoktól is — megszokta, hogy kedvencét a legnagyobbakon mérjék és velük egyenragúnak találják; és talán furcsának hat azok előtt is, akik a legnagyobbrészt egészen üres dolgokkal elért sikerei után hajlandók voltak elfelejteni fiatalkori írásaiban mutatkozott talentumát. Két, egymástól egészen független képesség nyilatkozik meg Molnár Ferenc írásaiban. Az egyik igazán és komolyan írói kvalitás (ha nem is nagyon magasrendű): a naturalista éles látása és éles hallása a hétköznapi élet jelenségeivel szemben. A másiknak az irodalomhoz magához semmi köze nincsen: termékenység a hatásos fogások kitalálásában. A kettő között, mondom, sem objektíve, sem szubjektíve nincsen összefüggés, de ez a kapcsolathiány nem véletlenszerű, sőt ez adja csak meg a lehetőséget arra, hogy Molnár Ferenc írói egyéniségét és ezzel együtt sikereit megérthessük. Ennek a néhány sornak nem lehet feladata a naturalizmus általános kérdéseit felvetni még a legnagyobb naturalista tehetségeknél sem, és kimutatni azt a határt, amelyet — naturalizmusuk miatt — nem léphetnek át soha. Annál kevésbé, mert Molnár tehetsége még a naturalisták között sem tartozik a nagyszabásúak közé: tipikus genre-tehetség. Ezt a tehetségfajtát az igazán nagyszabásútól nem a külső méretek választják el, hanem a látásnak izolált, csak az egyes tárgyra vagy emberre irányuló volta, a képtelenség valami igazi átfogó összefüggésnek mint közvetlen, érzéki valóságnak átélésére és ábrázolására. (Szándékosan mellőzöm itt azt a kérdést, hogy mennyiben lépi túl minden összefüggés-ábrázolás szükségképpen a naturalizmust.)

Az irodalmi genre-látás kisszerűsége belső, lelki, morális kérdés: a világnézet hiányának reflexe a tehetség belső felépítettségében; az olyan író lesz tehát genre-alkotó, akiben megvan ugyan az érzéki képes-

ség az empíria valamely jelenségét újszerűen és elevenen meglátni, de akiben a látás egésze, a személyiség, aki lát, megmarad az empirikus élet színvonalán: izolált, egyes jelenségeket lát csak, amelyeket csak az empíria triviális kapcsolatai fűznek egymáshoz, epizódokat, melyek nem egy fő dologhoz viszonyítva epizódok (ilyen hierarchiát csak az empírián túlemelkedő világnézet adhat meg), hanem önmagukban azok, lényegtelenségük, összefüggéstelenségük következtében. Molnár Ferenc sokat megcsodált humora így nem igazán humor, mert ha valami, akkor a humor éppen az összefüggésből, a világnézetből jön létre, hanem csak a naturalisztikus látás karikatúrává torzítása és túlzása. Tehát nem groteszk, mint az egyáltalában nem naturalista Karinthynál, aki érzékien visz ad absurdum valamit azáltal, hogy az empíria rendezetlenségében rejtve maradt belső ellentmondásait végig megrajzolja és napfényre hozza, hanem csupán torzkép, mely egy puszta jó megfigyelést vagy egy jó ötletet nagyít bele a nevetségességbe. De mindez, bármilyen szűk körű és szoros határú, mégis igazi, írói kvalitás, és ha Molnár Ferenc tehetségének csak ezt az oldalát fejlesztette volna ki, jó író maradhatott volna, ha belsőleg kis méretű is.

Hogy nem maradhatott, abban sikerei akadályozták meg. Ezeket az első sikereket persze kevésbé az írásaiban megnyilvánult igazi írói képességeknek köszönhette, mint — és ez volt a végzetes írói fejlődésére — éppen tehetsége határainak, világnézethiányának. Molnár Ferenc úgy látja az életet, mint az átlagos pesti ember, aki számára éppen ezért az ő írásai mind formailag, mind tartalmilag a legkönnyebben élvezhető olvasmányokká lettek. (Ehhez még az is hozzájárult, hogy Molnár, bár belsőleg soha semmi köze nem volt a fellépése idejében megújuló magyar irodalomhoz, mégis egy ideig a „modernség" bélyegével ellátva szerepelt. Ez nemcsak a modernség *Mitläufer*jeinek adott kényelmes alibit az ő élvezésére, de konzervatív kritikusoknak és olvasóknak a dolgok élvezésén kívül még azt az elégtételt is megszerezte, hogy ők „igazságosak", hogy „méltányolják a moderneket is, ha azok igazán tehetségesek".) Ezek a sikerek, melyek bizonyos széles körök előtt szinte reprezentatív íróvá tették Molnár Ferencet, kényszerítették őt — azért, hogy sikereit igazán ki tudja használni — olyan műfajok és feladatok felé, amelyek számára írói képességei nem voltak elegendők. És itt lép mindjobban előtérbe előbb említett másik, az igazi irodalomtól teljesen független képessége: leleménye a hatásos trükkök kieszelésére. Molnár Ferenc minden színdarabjának veleje egy ilyen — alapjában teljesen lélektelen és drámaiatlan, de színpadilag hatásos — fogás, amely köré

többé-kevésbé jó megjegyzések és megfigyelések vannak csoportosítva.

De e két elem egymással való össze nem függése nemcsak irodalmi szempontból jelenti Molnár Ferenc nagyobb méretű műveinek teljes formátlanságát, egységnélküliségét, hanem azok hatását is veszélyezteti. Molnár Ferenc látása meglehetősen éles ugyan, de teljesen hiányzik belőle minden belsőség és melegség, minden belülről átérzettség: minden lélek. A szellemeskedő naturalizmus tehát, amellyel a trükképítmény hideg vázát bevonni és megeleveníteni igyekszik, egyáltalában nem alkalmas a megkívánt melegség létrehozására. (Minden ilyen „melegség"-nek kettős funkciója van. Hivatva van kielégíteni egyrészt a nagyközönség óhaját, mely a megkonstruáltság objektivitását és az azzal együtt járó „hidegséget" még ezen a színvonalon sem bírja el, másrészt az „irodalmi" közönségét, mely „költőiség", „hangulat" után vágyik.) Ezt a hiányt Molnár Ferencnél a szentimentalitás pótolja. Nem akarom ezzel azt állítani, hogy ez — legalább fejlődése elején — tudatosan keveredett volna bele műveibe mint harmadik alkotóelem, mint összeragasztó „hangulat"-csiriz. Inkább az a hitem, hogy a végső alkotóerő hiánya kényszerítette őt arra, hogy szentimentális „hangulat"-foszlányokkal tömje be azokat a réseket, melyek műveiben az igazi alkotóerő hiányából, az izoláló, a pusztán epizodikus látásból származtak; nem véletlen, hogy ilyen belső ürességek éppen a döntő pontokon lépnek fel, ott, ahol a megfigyelésben benne rejlő téma arra kényszerítené az írót, hogy valami igazán költői, igazán formai, igazán a lélek belsejéből származó megoldást találjon. Ez nála — tehetsége lényegénél fogva — lehetetlen, és ennek elrejtésére jött létre a limonádé, a szentimentalizmus, a költészet-pótlék.

Mindezt lehet a költészet és lehet az etika oldaláról nézni. A költői formák elmélete megköveteli, hogy egységes világnézetben gyökerezzenek, hogy egységes élmény hassa át minden elemüket. Az etika pedig felvilágosít minket arról, hogy a közönséges élet színvonalán ilyen egység nincs és nem lehet; hogy egy olyan ember, aki nem emelkedik — erkölcsével, életével — az élet fölé, minden életmegnyilvánulásában osztani fogja a közönségesség, a hétköznap heterogén töredezettségét, melyre csakis olyan szurrogátumok, mint például a szentimentalitás, a hangulat tudnak valami egység-látszatot reáhazudni. Ez a hazugság pedig objektív hazugság: vagyis belső lényegében hazugság, függetlenül attól, hogy a közönséges ember, aki megéli, tudatában van-e hazugság voltának; hazugság, mert elhazudása az ilyenfajta élet egység-hiányának, kibúvás

az ítélet alól, mely ennek a hiánynak a meglátásában bennfoglaltatik, megszökés a feladat elől, mely elé ez a belátás az embert kötelezően állítaná. De a széles, nagy sikerű művek hatásának (és ezzel összefüggésben a legnagyobb művészi alkotásokkal szemben megnyilvánuló spontán, bár sokszor elrejtett ellenszenvnek) éppen itt van a gyökere: minden nagy művészet az empíria üres és szétesö voltának leleplezése és egy utópikus egység megteremtése, melynek követelő és kötelező hangsúlya van. Ellenben minden nagy hatású álművészetnek talán szerzője előtt is öntudatlan, végső célzata abban áll, hogy az olvasót kibékítse közönséges, empirikus létezésével; éspedig nem a külsővel, mely ellen az ilyen irodalom gyakran fellázad, hanem éppen gyenge és hitvány, gyáva és egységet nélkülöző belső életével. Azzal az életével, amelyen változtathatna, ha akarna, ha tudna igazán akarni.

Azt hiszem, alig van nagyváros, mely ebből a szempontból erkölcsileg Budapest alatt állana, és nem véletlen így, hogy az itt felgyülemlő belső szükséglet kielégítésére az éleslátó cinizmusnak és a nyavalygó szentimentalitásnak éppen az a vegyülete a legalkalmasabb, amire Molnár Ferencet tehetségének pozitív és negatív oldalai kényszerítették. Drámáiban — legtöbbször — bizonyos fölényes tudatossággal adagolja ezt a keveréket, új regényében spontánul, a dolog természetéből önként következően vegyülnek el ezek az elemek. Ha csakugyan igaz, amit sok neves kritikus állít, hogy Molnár Ferenc a mai reprezentatív író, akkor ez a regénye igazán szükségszerűen következik ebből a helyzetből. De szükségszerűen következik a regény „művészi" mivoltából is. Ez a regény is, mint ahogy az ilyen genre-tehetségnél nem is lehet másképp, tulajdonképpen egy ötlet, egy tárca. Tárcák voltak lényegükben Molnár drámái is; de ott a trükk és a ráaggatott szellemesség tágították ki a tárca terjedelmét három felvonásra. A regény tárcamagja egy limonádéfolyóban van felhígítva, és ennek monoton és piszkos árja tölti meg a „nagy" regényhez szükséges 600 oldalt. Mert a regényben még a trükköknek sincs nyomuk. Molnár itt igazán „klasszikus"-nak készült: csak a limonádéba olvasztott cinizmust adja, és semmi mást. (Egy okos irodalombarát Szép Ernő hatását állapította meg itt Molnár Ferencen, a szociológus talán a közös miliő szükségképpen közös hatását fogja keresni; én nem érzem magamat hivatva ezt a kérdést megoldani — de így megpedzeni talán mégsem árt.)

A könyvet egy lelkes bírálója az *Education sentimentale*-lal hasonlította össze. Ez a hasonlat nagyon alkalmas arra, hogy az új regény ürességét és egyúttal sikerének valódi okát meglássuk. A hasonlóságról —

eltekintve attól, hogy egyiknek sincs a szoros értelemben vett cselekménye — nem érdemes komolyan beszélni, annál érdemesebb a tematikus különbségről. Flaubert regényében egy nemzedék legigazabb és legkomolyabb vágyai omlanak össze, legmélyebb és legjobban akart törekvéseit nyeli el minden nagynak és igaznak ősi ellensége: az empirikus valóság, amelynek kísérteties megjelenési formájává itt az elmúlás, az elkopás, az idő folyása lett. Az a hihetetlen felháborodás, mellyel az egykorú közönség e regényt fogadta, ebből magyarázható: mindannak, ami szent volt előtte, profanizálásaként tűnt fel Flaubert könyve; hogy ehhez a tökéletes forma hozzáférhetetlensége is járult, azt talán nem kell külön kiemelni. Molnár regényének tartalma: az átlagos pesti ember életének, ez élet belső céltalanságának és ürességének szentimentális glorifikálása. Ezt Pesten újabban, amióta a nagy orosz írók kezdenek divatba jönni, jóságnak, mindent megértésnek és megbocsátásnak szokták nevezni. Azt hiszem, itt még nagyobb a tévedés, mint az előbbi esetben. Mert a nagy francia „naturalisták" éleslátása nem a közönséges élet apró tárgyainak ügyes megfigyelése (ha ők maguk néha annak hiszik is), és „nihilizmusuk" sem merül ki abban, hogy mindent, ami a köznapin erkölcsileg felülemelkedő, hazugságnak vagy póznak lássanak. Az ő „naturalizmusuk" és dezilluzionizmusuk egy nagy — történetfilozófiailag mélyen megokolt — polémia a romantika elvont idealizmusával szemben: Flaubert nem olyan „okos", mint pesti tisztelői, hogy minden idealizmust póznak tudjon, ő ellenkezőleg azt leplezi le benne — hogy nem eléggé idealisztikus, hogy nem bír megküzdeni a valóság kísértetével, az idővel és annak elmúlásával. És éppen így nem jelenti a nagy orosz irodalom a lelki üresség és a moral insanitynak valami megnyugtató apoteózisát. Ha Tolsztoj és Dosztojevszkij szerencsétlennek és eltévelyedettnek érzik a ma élő emberek legnagyobb részét, ha igaz keresztény szeretettel tör is át szeretetük azok erkölcsi romlottságán és züllöttségén: az erkölcsi értékek, sőt az erkölcsi értékelések rendületlenségén nem akarnak ezzel rést ütni, csak a mindent látó, megértő és megbocsátó szeretetben látják az utat, mely az eltévelyedettet oda visszavezeti. Ők úgy látják, hogy minden emberben, tett légyen bármit is, élt légyen bármiképpen, mégis van lélek, csak elég nagy szeretet akadjon, mely elhatol eddig a lélekig és új életre kelti azt. Pesti fordításban ez az „orosz"-ság azonban azt jelenti, hogy minden üres fráter (hiszen, ha legalább gazember volna!) úgy, amint van, szeretetre és megbocsátásra érdemes, hogy a krisztusi szeretet megnyugvást jelent abban a „megmásíthatatlan" tényben, hogy az embereknek nincsenek meggyőződéseik, hogy az

„élet" „kényszeríti" őket rosszat tenni, hazudni, csalni, hogy „nem engedi" meg nekik, hogy „tiszta" és „igaz" életet éljenek.

Itt függnek össze legmélyebb gyökerükben cinizmus és szentimentalitás: mind a kettő az erkölcs tudomásul nem vételét, a moral insanity sorsként való uralmát jelenti; azt, hogy a közönséges élet ilyen pszichológiai tényeit végsőknek és megmásíthatatlanoknak kell elfogadni, csak cinikus pillanatokban vállat vonva, a szentimentálisokban üres könnyeket hullajtva felettük. A cinizmus és a szentimentalitás egysége ad egységet Molnár Ferenc új regényének. De mivel ez az egység az empíria legalacsonyabb, mert minden magasabbat megtagadó színvonalán otthonos, mint a művészi egység hordozója, nem képes igazi, változatos, gazdag és mindent átfogó egységet teremteni, hanem csak monoton és mégis szétesö egyformaságot. Mivel ez a világnézet eleve kizár minden igazi emberi nagyságot és belső értéket, mivel egy szintre, a legalacsonyabb hétköznapiság szintjére hoz mindent, Molnár Ferenc új regényénél egyhangúbb és unalmasabb könyv alkalmasint nem aratott még ekkora sikert. Lehet, hogy ebben a szerző hírnevének, a megjelenését követő hangos sajtódicséreteknek, a háborús olvasókedvnek is döntő része van. Reméljük is, hogy van, mert a könyv irodalmi kvalitásainak hiányai mellett (még a szerző különben éles megfigyelő képességét is alig találjuk meg benne, ami persze nem is csoda, mikor egy tárcára valót nagyított fel nagy regénnyé) különben érthetetlen volna ez a siker. És az itt vázolt feltevés teljes igazságában, abban, hogy önmagára ismert e könyvben a ma élők nagy része, és fellélegezve üdvözölte, hogy akadt író, aki ezt a lelkiállapotot elfogadhatónak és szeretetreméltónak, ha külsőleg szerencsétlenségre vezetőnek is találta, e sorok írója sem hisz szívesen. De ki kell mondania azt, hogy nemigen ismer könyvet, mely ezzel vigasztalanságban vetekedhetnék: üres és romlott emberek a kétségbeesésig monoton sorozata, a könyv alakjai és története éppen ilyen monoton történések láncolata, lelkileg semmit sem jelentő nemi aktusok után. És sehol sincs nyoma annak, hogy aki e világot megrajzolta, túllátna (ha át is lát) rajta, hogy léteznék az ő szemei előtt oly világ, amelyben legalább más emberek és más törekvések is előfordulhatnak. Ha nem az előbb felsorolt esetlegességek összeesése hozta létre e könyv sikerét, akkor ez a siker az elképzelhető legszomorúbb aspektust mutatja a mai Pest erkölcsi állapotáról.

1918

Jókai

Mikor az idén Jókai születésének százéves évfordulóját ünnepelte a hivatalos és az „ellenzéki" magyar társadalom, bizonyos, kevesebb elhallgatni és takargatni való volt, mint tavaly a Petőfi-ünnep alkalmával. Nem mintha a mai kurzusnak valami belső köze lenne Jókaihoz. A manapság Magyarországon uralkodó réteg elvesztette minden kapcsolatát a modern Magyarország kialakulásának ideológusaival, a magyar irodalom legkomolyabb idejének íróival, a 48-as és 48 utáni idők nemzedékével. De mégis: ebből a nemzedékből Jókai hasonlíthatatlanul kevésbé kényelmetlen a későbbi Magyarország számára, mint Petőfi. Sőt, ha ma lehetséges volna Magyarországon egy „modern demokrácia", az — különösebb történelemhamisítás nélkül is — a magáénak, ősének vallhatná Jókait. Mert Jókai Magyarország modern (kapitalista) átalakulásának ideológusai közül való volt. Nem a polgári forradalom hirdetője, mint Petőfi. Jókai 48-tól nem népforradalmat várt, mint Petőfi, hanem abban bízott, hogy a régi Magyarország, a birtokos dzsentri Magyarországa, komoly megrázkódtatások nélkül megy át a modern polgári fejlődés útjára, és ezen az útján a régi nemesség, a történelmi osztály továbbra is megtartja „természetes" vezető szerepét. Jókai ideálja a dinasztia, a nemesség és a jómódú polgárság érdekharmóniája volt. Nem véletlen és nem is elvtagadás Jókai részéről, ha az uralkodóház, nemesség és polgárság közötti 67-es kompromisszumnak, néhány rövidebb ellenzéki kirándulás ellenére, lelkes híve lett. Jókai mint a szabadelvű párt tagja őszinte és jóhiszemű lelkesedéssel támogatta a magyar kapitalizmus kifejlődését — éppen az arisztokráciával és a dzsentrivel való kompromisszum, és nem a következetes, nem a forradalmi formájában. A 48-as jobboldali Békepárt tagságától egyenes út vezet a Tisza Kálmán-párthoz. Az pedig, hogy a forradalom leveretésétől kezdve éles ellentétben áll az osztrák centralizmussal, nem mond ellent ennek a képnek.

Mert az osztrák uralom, ha sok tekintetben végre is hajtotta 48 polgári követelményeit, mereven ellentmondott az osztálykompromisszum ama formájának, amelyet Jókai képviselt. Jókai, mint a 49—67 közötti nemzeti ellenállás számos vezetője, következetesen válhatott 67 lelkes hívévé, boríthatott fátyolt a múltra, mert hiszen 48-ban sem akart többet, mint amennyi 67-ben megvalósult: „modern" Magyarországot a Habsburg-dinasztia, az arisztokrácia és a dzsentri vezető szerepe mellett.

Jókai költői világának így megvannak a maga megingathatatlan szilárd pontjai. Isten, haza, király, család, magántulajdon: józan haladás és szent hagyomány. Jókai minden kérdésben „liberális" álláspontot foglal el: így nem áll szemben egyik vallással sem; maga protestáns, de tiszteli a mások vallásos meggyőződéseit, legyenek azok katolikusok, unitáriusok, zsidók vagy mohamedánok, csak éppen hivők legyenek. Jókai ortodoxiája csupán két ponton nyilvánul meg élesen: a magántulajdon és a család kérdésében. Az „enyém, tied, övé" a világ igazi tengelye. Aki ezen a ponton megtántorodik, az elveszett ember: aki jóhiszeműen bár, de vétett a törvények ellen, azon nincs segítség: mint tragikus hős bukik el. Persze Jókai lát a fejlődő kapitalizmusban „árnyoldalakat" is, kalandorokat, szélhámosokat, spekulánsokat. De az élet alépítménye nála oly szilárd, hogy ezeknek működése csak a felszínt zavarhatja meg: a kalandorok eltűnnek a börtönökben, és a szolid élet megy tovább a maga útján. Azok pedig, akik az életnek ezt az alapját, a magántulajdont elvben kétségbe vonják, a kommünárok, az anarchisták stb., azok hóbortosak vagy gazemberek, vagy mind a két vonást egyesítik magukban. Pl. félbolond, blazírt arisztokraták, akik ilyen módon élnek kettős életet (Lyonel gróf *A lélekidomár*ban), de szereplésük nem sokban különbözik más életunt arisztokratáktól, akik közönséges rablásban keresik az életnek ezt az új ingerét. (Fatia Negra a *Szegény gazdagok*ban.)

Az élet másik szilárd pillére a család. Jókai ezen a ponton is csak fényt és árnyat ismer. Látja egyfelől a család, a szerelmi élet mindenféle irányú szétmállását (házasságtörés, érdekházasság, prostitúció), de ezek is csak a felszínen mozgó hullámok. Az ember rendeltetése a család. Az igazi emberek megtalálják egymást, és minden csábítás ellenére össze is kerülnek és együtt is maradnak. A démoni csábítók, mind a férfi, mind a nő, végül mindig kudarcot vallanak. A család, csakúgy, mint a magántulajdon megingathatatlanul uralkodik a világ felett.

És ez az uralom a közösség érdeke. Jókai a kapitalizmust a 40-es évek reformmozgalmainak a szemével nézi: mint a haza felvirágoztatásának útját. Az ideál a nagybirtokos, aki modernül kezeli birtokát, nem téko-

zol, hanem hasznos beruházásokra fordítja jövedelmét, és emellett a kultúrának, a jótékonyságnak is áldoz. A Jókai-féle modern család erősen patriarchális jellegű: elválaszthatatlanul hozzátartozik a hű cseléd is; aminthogy Jókainál az „alsó osztályok" emberi értéke a munka megbecsülésében, a gazdához való ragaszkodásban nyilvánul meg. Aki itt kisiklik, éppen úgy félember, mint az az arisztokrata, aki elmulasztja a hazával szembeni kötelességeit. A patriarchális család ilyen értékelése csak másik oldala annak a felfogásnak, amint Jókai szerint a modern fejlődés létrejön: a hagyományok megőrzésével, a történelmi osztályok vezetése mellett. Ezért van, hogy utópikus regényében *(A jövő század regénye)* a szociális forradalom mint egy lázálom, mint őrültek és gazemberek véres kalandja, epizód marad az emberiség fejlődésében, és az ideál, II. Árpád Magyarországa semmi más, mint a 67 utáni alkotmányos Magyarország kissé idealizált formája, egy pár technikai újítással (repülőgép) kiegészítve. Ez a történelemlátás adja meg Jókainak a lehetőséget a régi, a 48 előtti Magyarország ábrázolására. A táblabíró, a régi alispán Jókai szemében nem egyszerűen egy letűnt kor elmaradt embere, hanem ellenkezőleg, az új átalakulás vezető típusa. Ezért Jókai nem mulasztja el soha ennek az emberfajtának józan eszét, komoly tudását szembeállítani a mindenáron reformálni akarás híveinek félművelt, a viszonyokat nem ismerő kapkodásaival. *(Az új földesúr.)* És még az igazán elmaradottaknál is azt érzi és azt igyekszik megéreztetni, hogy az új világ mégis ebből az emberanyagból fog kialakulni. Minden különcsége, furcsasága, kicsapongása ellenére a régi földbirtokos képviseli az igazi, komoly, alapjában véve becsületes és igaz emberfajtát. *(Egy magyar nábob.)* De Jókai nemcsak költői anyagot köszönhet ennek a régi világnak, hanem költői formát is. Jókai elbeszélő stílusát át meg áthatja a régi Magyarország humoros és fantasztikus, mesélő, anekdotázó, az eseményeket lazán kapcsoló elbeszélő módja. Ellentétben kortársaival, akik, mint Kemény és Eötvös József, mindenáron az akkor modern külföldi regények stílusát erőltetik rá a kialakuló magyar prózára, Jókai stílusa az egykorú magyar életből szervesen nő ki; ebben a tekintetben Jókai prózája joggal állítható párhuzamba Petőfi verselésével. És ha tele is van ez az írásmód laza és pongyola elemekkel, amiért a Gyulai-iskola mindig élesen támadta Jókait, a magyar elbeszélő próza, egészen Móricz Zsigmondig mégiscsak ezen az úton haladhatott tovább, míg a kortársak mesterkélt prózája epizód maradt a magyar irodalom továbbfejlődésében. Jókai világának előbb jellemzett korlátoltsága azonban nemcsak elbeszélő stílusára hat ki, hanem regényeinek egész felépítésére is. Jókai két-

ségkívül realista költőnek tartotta magát, aki saját korát úgy ábrázolja, ahogy van. De azáltal, hogy, mint azt előbb vázoltuk, a kor igazi mozgató erőit nem látta meg, és jóhiszeműen nem látta meg, a helyes megfigyelés és az öntudatlan stilizálás szerves egyesüléséből egy sajátságos mesestílus alakult ki nála. Jókai sikerült regényei ma teljesen úgy hatnak, mint a mesék. Nem igaz ábrázolások, mint például Balzac regényei, hanem mesék, amelyek a fantázia, a mesélni tudás, a humor erejével hatnak, látszatra egészen függetlenül attól, amit ábrázolnak. Ez magyarázza e könyvek tartós, kiirthatatlan hatását, különösen a fiatal olvasókra. És ha ismerjük is ennek a meseszerűségnek szociális gyökereit (egy tényleges felfelé fejlődés jóhiszeműen korlátolt idealizálását), azzal semmit sem vonunk le ez alkotások költői értékéből. Persze ha a hivatalos Magyarország ma úgy tesz, mintha Jókai tartalma és világnézete a valóság ábrázolása volna, akkor durva és tudatos történelemhamisítást követ el, mégha Jókai világának korlátai alkalmat is adnak erre a félreértésre.

1925

Kodolányi János

Kodolányi János kétségkívül egyike a legbátrabb és a legtehetségesebb magyar íróknak azok közül, akik a fiatal Móricz Zsigmond fellépte óta a magyar falu kérdéséhez hozzányúltak. A kapcsolat és az összefüggés a fiatal Móricz Zsigmonddal igen közelfekvő, és gyakran szóba is került. De a kapcsolatnál sokkal fontosabb a különbség: Kodolányi János a háború és forradalom utáni intelligencia köréből származik, és a háború és forradalom utáni falut írja le. Ez mind témában, mind beállítottságban egészen alapvető különbségeket hoz magával.

Mindenekelőtt: Kodolányi János parasztábrázolása nem elementáris naturalista oppozíció a szokásos faluszépítéssel szemben, hanem a legszorosabb összefüggésben van tudatos propagandájával a mai társadalom megjavítása érdekében. Kodolányi a mai társadalom, a forradalom utáni Magyarország alapvető kórságait a falu kóros elváltozásain figyelte meg. Ezek kíméletlen feltárásával akarja az ország figyelmét a veszedelemre felhívni, az egész társadalom lelkiismeretét felrázni, hogy a betegséget gyógyítsa meg, mielőtt nem lesz még késő. Ezért azt hisszük, hogy Kodolányi művészi céljainak megértéséhez az „egyke"-kérdésről írott nagy cikke adja meg a legjobb kiindulópontot *(Előszó* I. 2—3). Kodolányi itt egyenesen kimondja, hogy: „paraszttárgyú írásaimat tisztán azért írtam, mert ki akartam nyitni a nép pusztulását ölbe tett kézzel nézők szemeit." És ha ebben a nyilatkozatban van is némi — jóhiszemű — túlzás, mindenesetre nagyon jellemző.

Tehát Kodolányi kiindulási pontja az „egyke". Cikkében ennek a jelenségnek gazdasági és egyéb okait keresi. Nézzük meg — egyelőre — csak a gazdaságiakat. Igen helyesen állapítja meg, hogy az alapvető ok „nem a proletár sors, hanem ellenkezőleg: a terjeszkedni nem tudó kisbirtok". „A baj gyökere tehát — folytatja Kodolányi —, mint az ormánsági népnél legjobban láthatjuk, az volt, hogy a jobbágyságról való

áttérés nem olyan társadalmi rendre történt, amely kizárta volna az egyéni harácsolás, az egoizmus túltengését, hanem ezt az egoizmust még azáltal is növelte, hogy kielégíthetetlenné tette a feudalizmus csökevényeinek meghagyásával, s most előállt az a helyzet, hogy a maga urává lett paraszt inkább elpusztítja ivadékait, így tehát saját fajtáját, csakhogy földjét megtarthassa, amelyhez hozzászerezni nem tud." És ehhez a diagnózishoz illően bátrak további megállapításai. A 48-as forradalom nem hozott javulást, mert „a jobbágyság megszüntetésével nem szűnt meg a feudalizmus". És a „földbirtokreform e tekintetben semmi egészségeset nem produkált". Ezért a megoldás csak az lehet, hogy legyen „minden család akkora földterület birtokosa, amekkorát családtagjaival vagy rokonaival egyetemben meg tud mívelni". Kodolányi nem ijed meg ennek a programnak forradalmi jellegétől. „Jól tudtam ugyanis, hogy a föld ilyen birtoklásának módját a Szovjetunióban valósították meg, figyelemre méltó eredménnyel. De ma már nem törődöm ezzel, amikor rámutatok mindarra, amit az egykéről, szerintem, tudni kell. Magyar embernek s keresztténynek érzem magamat, s nyugodtan ki merem mondani: mindent meg kell valósítani az életben, ami a nemzet megerősödéséhez vezet, akár kereszténységocialisták, akár kommunisták, akár zsidók s akár katolikus püspökök próbálták ki eredményességét, vagy bizonyították be életrevalóságát."

Nézzük most már az ormánsági falu züllésének és pusztulásának erkölcsi okait. Kodolányi igen élesen és pesszimisztikusan látja a parasztok — mindig a jómódú parasztról van szó! — viszonyát az államhoz és az uralkodó osztályokhoz. „A nép elvesztette minden hitét, a vezetőkben való legcsekélyebb bizalom is eltűnt, jegyzőjét gyűlöli, a főbírótól retteg, a papnak nem fizet, a tanítót megveti, az egész középosztály iránt hihetetlen undorral viseltetik, mert benne látja az általa utált háború megszervezőjét s az államhatalom exponensét." Alkoholizmus, homokszekszualitás, kapzsiság, önzés: a falu gazdag parasztjainak minden lelki nyavalyája Kodolányi szerint onnan ered, hogy a társadalmi viszonyok, az államhoz, a valláshoz, az uralkodó osztályokhoz való viszony hazug helyzeteket teremtenek, melyek minden erkölcsöt aláásnak.

Ebből egyrészt az következik, „hogy az egykével megtámadott családokat megmenteni csak akkor lehetne, ha zseniális és megfelelő pszichiáterek állanának rendelkezésre, akik esztendőkön és legalább egy nemzedéken keresztül egyénenként gyógyítanák a népet". Másrészt, hogy a „törvényhozás megfelelő — nem a törvényhozásnak vagy az érdekeltségeknek megfelelő, hanem a nép alapösztöneit és egészséges aktivitását

kifejlődni engedő — gazdasági renddel és társadalmi szellemmel támasztaná alá a megmenteni óhajtott népet!"

Kodolányi programja világosan elénk állítja nemcsak célkitűzését, hanem egyéniségét is. Éles szemű, éles kritikájú, szókimondó, bátor művész, aki nem vész bele az úgynevezett legmondernebbek üres formakísérleteibe, aki számára a művészet nem játék, hanem része a társadalom életének, aki műveivel hatni, változtatni, javítani akar. Ez az akarat, párosulva éleslátásával, végiggondolásra való törekvésével egyszerű egyenesvonalúságot ad műveinek. Kodolányi művészetében van így valami — a szó legjobb értelmében vett — klasszicizmus, ami a magyar irodalomban meglehetősen szokatlan jelenség.

Kodolányi kis terjedelmű, novellaszerűen konstruált, novellaszerű világossággal és egyenesvonalúsággal épített regényeket ír. A jómódú parasztok betegessé torzult vagyonszerzési vágya egy-egy élesen egyénített és mégis tipikussá stilizált sors formájában tárul elénk. Gazdagon látott alakjait takarékos vonásokkal rajzolja meg. Egyszerű viszonylatokból rakja össze sorsukat: a vagyonszerzés, vagyonmegtartás problémái köré csoportosul minden. Minden emberi érzés, barátság, szeretet, szerelem eltűnik a pénzéhség, a földéhség mindent elsöprő vágya mellett. Vagy nincs is, vagy pedig csak mint alárendelt eszköz szerepel.

Kodolányi parasztja a háborút és hadifogságot, ellenforradalmat és inflációt átélt paraszt. Mindenben és mindenkiben csalódott. Senkiben nem bízik, legkevésbé az intelligenciában, a városiakban, az urakban. De ez a bizalmatlanság már nemcsak elemi erejű és ösztönös, hanem tudatossá szilárdult belátása annak, hogy őt mindenki becsapja, és ez ellen csak csalással tud védekezni. Tudatossága annak, hogy minden nagyhangú erkölcsi tanítás, ami „felülről" jön, maszlag. Él vele, ha kell, de nem hisz belőle egy szót sem.

Ennek a novellaszerűségnek erős árnyoldalai is vannak. Kodolányi regényei, akármilyen típusszerűen vannak elgondolva, sok helyen, különösen befejezésükben, átcsapnak az irracionálisba, a véletlenszerűbe, a meg nem okoltan valószínűtlenbe. (Különösen Varga János öngyilkossága a *Börtön* végén.) Ez nem véletlen. Hogy nem véletlen, az abból is látszik, hogy Kodolányi regényei közül az szenved legkevésbé ebben a hibában, amely leginkább igyekszik ezt a jómódú parasztsorsot a többi osztállyal való összefüggésben ábrázolni. *(Kántor József megdicsőülése.)* Itt a parasztcsaládba beházasodott munkás és korcsmáros, a körorvos ellen harcoló dzsentriklikk stb. adnak bizonyos szélesebb alapot és vele megalapozottabb szükségszerűséget a történetnek. Legalább részben

elveszik a sötét háttéren sötét színekkel festett kép túl keskeny megalapozását, minden tipizálás ellenére csupán egyéni sors jellegét.

De csak részben. A figyelmesebb olvasónak bizonyára feltűnt fejtegetéseink elején Kodolányi nézeteinek sajátos kettőssége: minden szimptomát, mindent, ami közelről megfigyelhető, a legnagyobb bátorsággal lát meg és gondol végig. A távolabb fekvő okokkal szemben azonban teljesen vakon és tehetetlenül áll. Megállapítja, hogy sem 48, sem a földreform nem szüntették meg Magyarországon a feudalizmust — és mégis ugyanattól a kormánytól, mely, hogy az ő szavait idézzem: „elgáncsolta" a földreformot, vár és kíván radikális intézkedéseket! Megállapítja a jómódú parasztság átalakulásának gazdasági és társadalmi okait — és mégis gyóntatóval, pszichiáterrel akarja gyógyítani annak következményeit!

Itt ütköznek ki Kodolányi határai. Szabó Dezsőről írván szépen állapítja meg a gyökértelen, osztályok között ide-oda dobott intellektuel lelki világának szükségszerűen ellentmondó, heterogén darabokra hulló voltát. De ez a kritika egyúttal önkritika is. Igaz: Kodolányi nem idealizálja sem magát, sem a parasztokat, mint Szabó Dezső. De mind önmaga, mind a paraszt ábrázolásánál csak a sorsot látja, és nem annak mozgató erőit; csak az alakokat és a közvetlen okokat és az összefüggéseket. *Tavaszi fagy* című lírikus regénye ugyanúgy a mai Budapesten elveszetten bukdácsoló, süllyedésre ítélt intellektuelt írja le, mint Szabó Dezső. Persze Szabó Dezső nagyzási hóbortba vesző lírája, vesékig ható (és veséző) keserűsége nélkül. Formailag objektívabban, de éppoly kevéssé átfogóan, mint Szabó Dezső. Ezért Kodolányi éppoly kevéssé képes a társadalom egészét ábrázolni, igaz regényt írni, mint Szabó Dezső. Parasztregényeiben úgyszólván csak jómódú parasztok, lírai regényében csak kávéházi írók és azok környezete szerepelnek. És ha elő is fordul más társadalmi osztályhoz tartozó ember, az csak lírikusan, csak impresszionisztikusan, csak a központban állókhoz való közvetlen viszonyában szerepel. Innen az ábrázolt világ szinte fojtóan szűk horizontja, korlátoltsága — most már rossz értelemben —, novellaszerűsége, „klasszicizmusa". Ezért terméketlen Kodolányi éleselméjűsége és jó megfigyeléseiben gazdag kritikája Kassákkal és a kassákistákkal szemben: az ő elvont és tartalmatlan „új emberükkel" éppoly tartalmatlan „örök emberit" állít szembe. („Valamikor egy velőcsont miatt verekedett össze két törzs, most a bakui petróleum miatt.")

Kodolányi éppen olyan világosan érzi, mint Szabó Dezső, hogy az összes régi világnézeti formák alól kicsúszott a társadalmi talaj, hogy a

becsületes intellektuel számára ezek csak szalmaszálak, melyekbe hiába kapaszkodik bele, és csak az boldogul, aki cinikusan az anyagi érvényesülés eszközeinek tekinti őket. De új világnézetet találni ő sem tud.

Ez sem véletlen. Az utolsó évtized társadalmi átalakulásai válaszútra állították az intelligenciát: a rohadó régi és a születni készülő új világ válaszútjára. Kodolányi egyelőre megállt az utak keresztezésénél. És félő, hogy benne is megvan az intellektuelek ama illúziója, hogy itt le is lehet telepedni. Ez a tévedés, melynek társadalmi gyökere az intellektuel — látszólagos — osztályfeletti helyzete, valójában távolállása a társadalom igazi mozgatójától, az anyagi termeléstől, már sok becsületes intellektuelt pusztított el. Reméljük, hogy Kodolányi megtalálja magában a választani tudás képességét. Ereje, tehetsége és bátorsága megvan hozzá, csak az önbírálat, saját társadalmi helyzetének az egész összefüggésében való felismerése hiányzik még.

1928

Ady, a magyar tragédia nagy énekese

Míg nem jöttem, koldusok voltak,
Még sírni sem sírhattak szépen.
Én siratom magam s a népem

Mi a magyar tragédia? Petőfi és Ady, a magyarság igazi költői, jól tudták: a feudalizmus maradványainak fennállása és makacs védelme; Magyarország kiszakadása a kialakulóban levő új, európai demokratikus kultúrából. Tudták azt is, mi innen a kivezető út: a régen anakronizmussá vált magyar középkor erőszakos sírba tétele, és ezzel a magyar nép belépése a civilizált, demokratikus népek közösségébe. Petőfi és Ady azért lettek egészen nagy költőkké, mert ők gondolták és érezték végig, élték végig a legmélyebben, félúton való megállás, megalkuvás nélkül nemzetük, népük nagy tragédiáját.

I.

Herder és Hegel óta mindenki tudja, hogy a költők igazi nagyságát a nemzeti élettel való összeforrottság teszi. De Hegel kis utódai ellaposították és az ellaposítással kompromittálták, gyanússá tették ezt a gondolatot. A német és a magyar politikai élet fejlődése 1848 után a kompromisszumok jegyében játszódott le. A burzsoázia végleg lelép a polgári forradalom útjáról, és az intelligencia tekintélyes része követi és híven kiszolgálja az így létrejövő anyagi, szellemi és erkölcsi korrupciót. A nemzeti gondolat képviselete, a nemzettel való szellemi és érzelmi egység az 1867 utáni magyar irodalomban a 67-es kompromisszum fenntartás nélküli dicsőítését jelentette. A magyar uralkodó osztályok lemondását a nemzeti függetlenségről, amely lemondás fejében a földbirtok feudális maradványainak épségben tartását, a nemzetiségek szabad elnyomatását, a kapitalizmus fejlődését (az osztrák ipar megengedte keretek közt és megfelelő függésben az osztrák finánctőkétől) a kettős monarchia hatalma garantálta.

A háború utáni fejlődés még mélyebbre züllesztette a nemzet gondolatát. A faji miszticizmus tudománytalan és reakciós demagógiája csak arra való volt, hogy a magyar dolgozókból Hitler vagy Mussolini imperialista céljaira gyarmati ágyútölteléket csináljon, abban a reményben, hogy a földbirtokviszonyok maradnak a régiben, hogy a német és olasz tőke a „nemzeti" profitnak csak egy részét fogja lefölözni, hogy a fasizmus hatalmas kényurai, az európai elnyomatás zsandárparancsnokai, a népek börtönének egy kis fiókintézetét garantálják Magyarországon is. Börtönt a magyarok és a „felszabadítandó" más nemzetek részére.

Ez a majdnem évszázados történelemhamisítás sokak előtt teljesen kompromittálta Herder és Hegel gondolatát. A lapos és vulgáris szociologizálás szemében, mely semmivel sem lesz jobb, ha „marxista" frázisokkal kendőzi ürességét, nemzet, nemzeti fejlődés, nemzeti sajátosság egyáltalában nem létezik, csak — szárazon, elvontan, sematikusan skatulyázott osztályok, rétegek és alrétegek vannak.

Az igazi marxisták másképpen gondolkodnak. Amikor Lenin Tolsztoj szociális és művészi fiziognómiáját körülhatárolta, a jobbágyfelszabadítás és az első forradalom (1861—1906) közötti korszak alapvető parasztproblémáiból indult ki, és Tolsztoj nagyságát abban látja, hogy ennek a válságokban gazdag átmeneti korszaknak alapvető ellentmondásait mélyen átélte és nagy művészi erővel ábrázolta.

Lenin tehát Tolsztojt mint orosz nemzeti költőt tartja klasszikusnak: szerinte Tolsztoj mint orosz nemzeti költő jelent egy lépést előre a világirodalom fejlődésében. Persze, a nemzeti jelentőségnek ilyen felfogása szöges ellentétben áll a reakciós korszak rosszhiszemű legendáival; persze, ez a felfogás a herderi és hegeli koncepció jelentékeny továbbvitelét és elmélyítését hordja magában.

Mert a nemzeti jelleg most már világosan és határozottan egyet jelent a dolgozó nép sorsával. (Nemzet és nép szembeállítása, a nemzet sorsának elválasztása a nép sorsától: egyik ideológiai tükröződése az 1867 utáni magyar kultúra mélyreható visszásságának, az uralkodó osztályok ama nemzet- és népellenes politikájának, mely Magyarországot már egyszer katasztrófába sodorta, és amely most újabb katasztrófa felé viszi.) Marx és Lenin felfogásában „csak" annyi az új, hogy nem éri be a népélet nemzeti jelentőségének általános elismerésével, hanem a nemzet nagy történelmi válságait és sorsfordulatait a dolgozó nép cselekedeteiből és szenvedéseiből vezeti le.

Ezért a nagy költők jelentőségének titka éppen abban keresendő, hogy legszemélyesebb emberi és írói élményeikben a nemzeti válságok

nagy, történelmi ellentmondásait fogják át és fejezik ki. Minél nagyobb valamely író, annál kevésbé „privátak" az élményei és az alkotásai. Ez a megállapítás nem elszemélytelenedést jelent. Ellenkezőleg. A közügyek és személyes élmények merev szembeállítása mindig a hanyatlás, a belső felbomlás szimptómája. Ha az intelligencia eltompult és közönyös a közügyekkel szemben, vagy nem mer azok reakciós fejlődésének nyíltan és határozottan ellenállni, akkor terjed el az a tévhit, mintha az emberek (és pláne az írók) legszemélyesebb élményei tisztán egyéni élmények lennének, mintha volna a személyes, a privát egzisztenciának egy olyan szférája, mely objektíve nincs összefüggésben a szociális és politikai élet menetével.

Az objektív valóságban nincs ilyen „függetlensége" a személyes létnek, az egyéni élményeknek — csakis a dekadens ideológusok elképzelésében. De ezek az elképzelések nagyon is valóságos befolyást gyakorolnak az irodalomra. Nem abban az értelemben, mintha ott most már létrejöhetne az élményeknek és azok költői kifejezésének egy a közélettől valóban „független" birodalma. Hanem kizárólag abban az értelemben, hogy az ilyen ideológia hatása alatt létrejövő irodalom a társadalmi élet periferikus problémáit dolgozza fel, és azokkal is csak felületesen birkózik meg, azokat is csak véletlenszerű és nem lényeges összefüggéseiben ragadja meg.

Az igazi nagy író élményeinek mélysége és átfogó ereje éppen abban nyilvánul meg, hogy azt az objektív összefüggést, amely az egyén (privát) sorsa és korának döntő problémái között a valóságban fennáll, napvilágra hozza, tudatosítja, közkinccsé teszi. Minél mélyebben egyéniek ezek az élmények, annál bonyolultabb, rejtettebb, érdekesebb összefüggések kerülnek ilyen módon a kézzel fogható felszínre. Ha Shakespeare és Goethe, Balzac és Tolsztoj művei valóban koruk enciklopédiáit tartalmazzák, akkor ez nem abban az értelemben veendő, mintha okvetlenül minden egyes fontosabb történelmi eseményt közvetlenül megtalálnánk bennük (ez legfeljebb Balzacról áll, és róla sem százszázalékosan), hanem úgy értendő, hogy nagy költői erővel és következetességgel ábrázolt egyéni sorsokban meglátjuk, átéljük a korukbeli társadalmi lét legmélyebb, az emberiség történelme számára súlyos és tartós jelentőséggel latba eső, igazán döntő problémáit.

A marxizmus tehát nem tagadja meg sem a nagy egyéniség, sem a nemzeti lét fontosságát a történelemben. Éppen azáltal, hogy szakít azok izoláló túlbecsülésével, válik képessé eme történelmi faktorok társadalmi szerepét konkrétan kijelölni.

II.

Ismételjük, Ady nagysága abban áll, hogy ő a magyar tragédia nagy lírikusa. A tragédia szót alá kell húzni, mert benne nyilvánul meg az alapvető különbség Petőfi és Ady között. Mindkettő a magyar nép legmélyebb vágyainak, legmélyebb fájdalmának, legigazibb reményeinek adott kifejezést. Mindkettő az egyedül helyes kivezető utat kereste a magyar tragédiából, és mindkettő ugyanazt az utat találta meg és ment rajta — emberileg, politikailag és irodalmilag — következetesen végig. Ugyanazt az utat, bár az igazság megnyilvánulásának nagyon különböző történelmi formái között: a magyar nemzet önállóságának, függetlenségének, integritásának igazi útját, a dolgozó nép felszabadulása, a demokratikus forradalom útját.

Petőfi útjának végén a lángban álló, levert, forradalmi Magyarország egy tragikusan befejezett szakaszt jelent. De ez a tragikus vég egyrészt hősies harcok hősi bukását mutatja, ahol is a magyar nemzet volt az egyetlen forradalmi demokrácia Európában, amely még képes volt nyílt küzdelemben szembeszállni az összefogott nemzetközi reakcióval. Másrészt ez a korszak volt az, amelyben a demokratikus Magyarország először találkozott a nyugati forradalmi fejlődéssel, amelyben először vált aktív és számottevő szövetségesévé az európai szabadságmozgalmaknak, amelyben tehát először szűnt meg a magyar nép elszigeteltsége és magárahagyatottsága a nyugati fejlődésben. Akárhogy végződött is ez a harc, előkészületeinek, megindulásának nagy és jogosult reményei adják meg Petőfi költészetének világos, bátor és bizakodó pátoszát. A felszabadulás előestéje, a kultúrközösségbe való beolvadás perspektívája, a nyomasztó múlt biztosra vett összeomlása: innen Petőfi költészetének egyszerű nagyvonalúsága, innen optimizmusának tartalmassága és ereje.

Ady ugyanazért és ugyanaz ellen harcolt, mint Petőfi. De a feudális múlt a 67-es kompromisszum óta nem izolált maradék már Magyarországon, amelyet áruló arisztokraták és rajtuk kívül csak a nép elmaradt és félrevezetett elemei védelmeznek, ami ellen a haladás összes erői végeredményében egy táborban állanak, ha célkitűzésben és taktikában nem is egyértelműleg. Ady Magyarországában a gazdasági modernizálás fő ereje, a kapitalizmus, szövetséget kötött a hűbériség maradványaival. A haladás tempóját és lényegét politikai, szociális és kulturális vonalon ennek a szövetségnek, a 67-es kompromisszum betartásának, biztosításának keretei határozták meg.

Tehát: minden politikai párt lojálisan végrehajtotta a nemzetiségek

kiszolgáltatását a magyar elnyomatásnak. Tehát: minden politikai párt tabunak tekintette a fennálló földbirtokviszonyokat. Tehát: minden politikai párt egyértelműen kizárta a parlamentből, az aktív politikai életből a dolgozó nép széles tömegeit, a szegényparasztságot és a társadalmi haladás most kifejlődő új előharcosát, a munkásosztályt.

Objektíve az így létrejött erőegyensúly nagyon ingadozó volt. A dolgozó nép többségében mély elégedetlenség élt az uralkodó rendszerrel szemben. Nemcsak az alföldi parasztzendülések, nemcsak a budapesti véres munkástüntetések tanúsítják ezt; a 48-as párt népszerűsége az alföldi parasztság között, a Tisza-kormány bukása az 1904-es választásokon azt mutatják, hogy az elégedetlenség azokat a magukban véve viszonylag keskeny rétegeket is elfogta, amelyeket a 67-es kompromisszum „az alkotmány sáncai" közé beengedett.

De éppen ezek az események tanúsítják, hogy az országosan széles és sokféle elégedetlenségnek nem voltak vezetői, csak levezetői. A hivatalos pártok, bármilyenek voltak is felírásaik, visszarettentek a 67-es kompromisszum fölborításától (a Tisza-ellenes koalíció szégyenteljes sorsa világosan mutatja ezt a helyzetet). És a „nem hivatalos" pártok sem mertek kemény kézzel hozzányúlni a dolgozó nép súlyos kérdéseihez. A szociáldemokrata párté lett volna a feladat, hogy vezére legyen a parasztság és munkásság felszabadulási harcának, Magyarország demokratikus megújításának, a hűbériség maradványai likvidálásának, az elnyomott nemzetek béklyói összetörésének. A munkásság számos utcai harcban megmutatta erre való készségét. A szociáldemokrata vezetőség azonban mindig csak olyan messzire ment, amennyire az a baloldali polgárságnak megfelelt. Annak a cselekvési körét viszont a szövetkezett nagybirtok és finánctőke határozta meg — tehát végeredményében a 67-es osztálykompromisszum.

Objektíve a demokratikus forradalom összes feltételei megvoltak Magyarországon. Szubjektíve — a 48 óta beállt sajátos fejlődés következtében — egyetlen feltétel sem volt meg.

Ady Endre — éppúgy, mint Petőfi — több, mint a demokratikus forradalom lírai rajongója. Ami Petőfit olyan magasra emeli a 40-es évek német politikai lírikusai (Herwegh, Freiligrath) fölé, annak gyökere politikai éleslátásában van. Ő nemcsak lelkesedik a demokratikus forradalomért, hanem mélyen megérti annak összes döntő problémáit, kitűnő taktikai érzékkel bírálja el fontos napi kérdéseit és teendőit. Azáltal, hogy ez a gazdag és konkrét tartalom maradéktalanul kapott lírai kifejezést

költészetében, vált Petőfi — Heine mellett, akiben ugyanezek a kvalitások megvoltak — e korszak legnagyobb költőjévé.

Ezek a képességek megvoltak Ady Endrében is. A mai olvasó sokszor csodálattal látja, milyen éles elmével, mélységgel és finomsággal ítélte meg Ady verseiben és cikkeiben korának magyar és nemzetközi politikai és szociális problémáit. Mennyire ő volt, mint gyakran Petőfi is, nem egy esetben az egyetlen, aki az eseményeket helyes és következetes demokratikus perspektívából, a dolgozó nép igazi nagy érdekeinek perspektívájából ítélte meg.

Petőfi is sokszor szembekerült a többséggel, helyes megítélései következtében. De sohasem maradt egészen magára. Mindig része, mindig katonája maradt az akkori magyar demokrácia bár gyenge, de mégis létező szélső, jakobinus balszárnyának.

Ady egészen egyedül állt. Persze: a dolgozó nép milliói ugyanazt szenvedték, mint ő. De közte és ezek között a szervezetlen, vagy szervezetek révén a kompromisszum igájába hajtott tömegek közt nem volt és nem lehetett közvetlen kapcsolat, közvetlen együttműködés. Ady — akinek politikai okosságát nem lehet eléggé kiemelni — minden lehetőt és lehetetlent megpróbált, hogy ennek a magányosságnak a kerítését áttörje. Justh Gyulától Garamiig, Jászi Oszkártól a Galilei-körig mindenkivel megpróbálkozott; mindenkivel, akiben csak a legkisebb hajlandóságot látta, fegyverbarátságot kötött. Hiába.

Így Ady magányossága nem gőgös elzárkózottságból, nem szektárius szűkkeblűségből származott, hanem — a 67 utáni Magyarország körülményei között — annak a következménye, hogy egyedül ő látta világosan, hogy Magyarország megmentése érdekében a demokratikus forradalom elkerülhetetlen és szükségszerű. Egyedül ő látta és szerette annyira a dolgozó népet, hogy igazán bízhatott benne, hogy a forradalomban nem látott „káoszt", hanem megújhodást, hogy nem félt a forradalomtól, hanem hitt benne, hívta és várta. Legfőbb félelme az volt, hogy elkésik ez a forradalom; hogy a világ „elintézi" a magyar kérdést, mielőtt a magyar dolgozók elnyomóikkal leszámoltak volna. Ezen az úton nem ment vele senki. Se Garami, se Jászi Oszkár — se irodalmi barátai és tisztelői.

Különleges és sajátságos magányosság az Adyé: magára marad, egyedül áll egy országban, ahol egyedül ő fejezi ki a nép igazi keserveit, vágyait és reményeit; egyedül áll egy irodalomban, amelynek ő nemcsak legnagyobb, hanem legnépszerűbb költője is.

III.

Az imperialista korszak magyar irodalmát és Ady Endre helyét ebben az irodalomban az itt vázlatosan felsorolt társadalmi körülmények határozták meg. Ady Endre irodalmi helyét az a paradoxia világítja meg a legjobban, hogy a XX. század elején megindult irodalmi átalakulásnak legnépszerűbb képviselője, legjobban szeretett és gyűlölt vezére volt, és ugyanakkor az új irodalom középpontjában is izoláltan, meg nem értve állt.

A kapitalista fejlődésben elmaradott országok irodalma természetszerűen a falu és a vidék költészete. A metropolisznak előbb a valóságban kell léteznie, mielőtt modern költészet, városi emberek költészete kialakulhatna. Magyarországon ezt a kapitalizmus kibontakozásával szükségképpen együtt járó fejlődést két körülmény gátolta és lassította. Az egyik az, hogy a 67-es kompromisszum, bár lehetővé tette a magyar kapitalizmus kialakulását, politikai téren a hegemóniát teljesen a „történelmi osztályok" kezébe adta. A magyar politika tartalma idővel mind polgáribb lesz: párhuzamosan a földbirtok kapitalizálódásával, az agrár- és finánctőke összeforrásával. A politikai élet társadalmi formáin, a politikus rétegek személyi és társadalmi összetételén a háború előtti kapitalista fejlődés keveset és lassan változtatott.

Ennek a helyzetnek mélyreható befolyása volt az egész irodalmi fejlődésre. Annál inkább — és ez a második gátló körülmény —, mert Budapest eredetileg nem volt magyar város, csak lassan magyarosodott meg, és még tovább tartott, amíg ez a magyarosodás olyan mélyre hatolt, hogy befolyást tudjon gyakorolni az irodalom, a kultúra fejlődésére. A „történelmi osztályok" monopolhelyzete a kultúra minden területén hosszú ideig szinte áttörhetetlen volt. Közvetlenül 67 után a városi polgárság ezzel alig törődött, azután egy ideig kritika nélkül akceptálta a hivatalos magyar kultúrát.

De a fordulat a század végén mégis bekövetkezett, és Ady fellépése összeesik az új, modern, a városi irodalomért folyó harcok döntő szakaszával. Ady volt az az igazán nagy, igazán országos és történelmi jelentőségű költő, akinek művei, akinek neve zászlaja lehetett az új irodalomért vívott harcnak.

És az ellenség is rögtön megérezte Ady költészetének addig nem ismert átütő erejét: a többi modern író részben csak szűk és felületes értelemben volt városi, részben magán hordta az új főváros frissen megmagyarosodott karakterét. Ady a magyarság legmélyéről, centrumából jött; a ma-

gyar történelem egész folytonossága új, forradalmi megvilágításban jelentkezik nála, a magyar nyelv hagyományainak minden a népélettel és a haladással összefüggő tartalma és formája elevenen él benne. Ő nem úgy városi, mint legtöbb előtte jött modern magyar író, hogy a vidékies költészet mellé egy speciális városi irodalmat helyez. Ady költészetének városi jellege az egész ország átalakulását fejezi ki az élet minden területén, a társadalom minden osztályát illetőleg. Ez a költészet nem helyezkedik el békésen az eddigi irodalom üresen maradt réseiben; nem azt kérvényezi, hogy a dzsentri ismerje el az újonnan kibontakozó polgárságot legalább az irodalomban „ifjabb partner"-ének.

Ez a költészet élethalálharcot hirdetett a magyar irodalom 48 utáni züllő és korrumpált epigonizmusának. Ady magyarsága agresszív. Egyedül a saját magyarságát, a forradalmi magyarságot ismeri el. A hivatalos Magyarország az arisztokrata hazaárulásból, a majtényi és világosi fegyverletételből, a Béccsel való paktálásból fogant „hazafiságát" éppoly kevéssé ismeri el magyarnak, mint a Herczeg Ferenc-féle asszimiláltak dzsentriskedését.

Ős Napkelet olyannak álmodta,
Amilyen én vagyok:
Hősnek, borúsnak, büszke szertelennek,
Kegyetlennek, de ki elvérzik
Egy gondolaton.

— — — — — — — — — — —

(S az álmosaknak, piszkosaknak
Korcsoknak és cifrálkodóknak,
Félig-élőknek, habzó szájúaknak,
Magyarkodóknak, köd-evőknek,
Svábokból jött magyaroknak
Én nem vagyok magyar?)

A régi kultúra és irodalom képviselői tisztán látták, hogy ez az irodalmi harc Ady számára csak egyik — nem is döntő — csatatere annak a forradalmi átalakulásnak, amelynek szükségszerűségét hirdetni jött el az ő poézise. Nem véletlen, hogy soha magyar költőt (Petőfit kivéve) olyan hangon nem támadott az irodalmi kritika, mint Adyt. Nem véletlen, hogy az Adyt ócsárló kritika átmenet nélkül csapott át a politikai denunciálásba.

Természetesen Ady előtt is volt már harc régi és új irodalom között, sőt

ezek a harcok folyton élesedtek. A hivatalos irodalom még a „fontolva haladás" ellen is hevesen tiltakozott. A polgári, a városi irodalomnak még a legszerényebb megmozdulásai is rideg visszautasításra találtak kezdetben. És ezek a kezdetek hosszú ideig nagyon is szerények voltak. Pontosabban: éppen a polgárság, amelynek irodalma kialakulóban volt, vigyázott a leggondosabban arra, hogy a nyugati, progresszív irodalmi fák ne nőjenek az égig. A nyomás és a korrupció mindenféle eszköze működött abban az irányban, hogy az új irodalom szociális és eszmei tartalma ne menjen messzebb, mint amit a jómódú budapesti polgárság a maga szórakoztatására igényel.

Ezek az igények persze magasabbak, kifinomultabbak voltak, mint a kortársi vidéki dzsentrié. De a komoly társadalomkritika már nem tartozott ezek közé az igények közé. Ha egyszer megírják az újabb magyar irodalom történetét, meg fogják állapítani, hogy, teszem, Bródy Sándort éppen úgy a pesti burzsoázia korrumpálta, mint — a sokkal tehetségesebb — Mikszáth Kálmánt Tisza Kálmán liberális klubja és környezete.

Ezeknek a szociális okokból szűkre szabott határoknak ellenére sem szabad az Ady előti törekvéseket a modern, polgári magyar irodalom megteremtésére alábecsülni. A 67-es kompromisszum éppen úgy demoralizálta a magyar irodalmat, mint a 70—71-es győzelmek a németet. Az idősebb nemzedék jelentékeny írói tragikusan megállnak vagy visszafejlődnek. Az új nemzedék pedig a magyar irodalom egyik legszomorúbb, legszürkébb eklektikus-epigon korszakát hozza létre. Ehhez képest a nyugati polgári irodalom témáinak, formáinak és nyelvének importja kétségkívül fellendülést jelentett. Még akkor is, ha meg kell állapítani, hogy mint korábban Bródy Sándor vagy Kóbor Tamás, később Molnár Ferenc, Babits Mihály, Karinthy Frigyes és számos más író, alig lépte át azokat az ideológiai határokat, amelyeket a nagy kompromisszumhoz ragaszkodó burzsoázia a modern magyar irodalom számára előírt.

Fölösleges itt például Fenyő Miksa vagy Hatvany Lajos nevére hivatkozni, hogy világosan álljon előttünk, milyen osztálytudatos vezéreket adott a magyar nagyburzsoázia az új irodalomnak. Az összefüggések itt mélyebbek és közvetettebbek. A Kiss József-féle *Hét*nél még egyenes korrupció volt a burzsoázia póráza, de Osvát Ernő már fanatikus, senkitől sem befolyásolható ügyszeretettel védte az irodalom esztétikai integritását. De a bökkenő az volt, hogy ez a formai fanatizmus (éppen úgy, mint Ignotus nihilista mindenben-kételkedése) a gyakorlatban, az irodalom szociális tartalmát illetőleg ugyanott húzta meg, nagyon kis kilengésekkel, a határokat, ahol a direkt befolyás húzta volna.

És a dolog természetéből, a szociáldemokrácia rövidlátó, szűkkeblű és opportunista politikájából következik, hogy a munkássajtó nem segíthetett az új irodalomnak abban, hogy túlnőjön ezeken a kereteken. Sőt, nagyon jellemző módon, Adyval szemben éppen szociáldemokrata körökben volt legnagyobb az ellenállás az egész magyar baloldalon. Hogy ez „tiszta proletár" köntösben jelent meg, nagyon keveset jelent. Lényegében: az opportunisták az elszánt demokrata forradalmár ellen tiltakoztak.

A *Nyugat* természetesen Ady előharcosa lett, éspedig — a felületen — minden fenntartás nélkül. A valóságban azonban volt néhány, nem is lényegtelen, fenntartás. Mindenekelőtt: Ady magyar jelentőségének esztétizálása. Osvát, Ignotus és iskolájuk lelkesedéssel üdvözölték Ady nyelvújítását, versújítását, szeretettel és megértéssel elemezték egyéni költői sajátosságait, összefüggéseit a francia lírával, a régi magyar hagyományokkal stb., de mindeme vonások emberi és társadalmi alapjaival nem sokat törődtek. Ady forradalmisága a *Nyugat* szemében egy zseniális ember egyéni rigolyája volt. Ignotus esztétikája szerint a költő azt mondhatja, amit akar, mindegy, hogy mit mond, csak jól tudja kifejezni azt, amit akar. Adynak — időnként — a forradalom az egyéni passziója. Miért ne, ha a versek — mint versek — sikerültek? De arról persze szó sem volt, hogy itt keresendő a kulcs Ady megértéséhez, egyéb verseinek megértéséhez, még a tiszta költőiség szempontjából is.

Azonkívül a *Nyugat* nagyon sietett Ady mellé más „egyenrangú" költőket felfedezni és elismerni: Adyból „primus inter pares"-t csinálni a magyar irodalomban, elsőt a hasonlók között.

Ez az irodalompolitika persze nagyon diplomatikus formákban jelentkezett, és sokaknál kétségkívül szubjektíve jóhiszemű is volt. Ady igazi jelentőségének őszinte és meggyőződéses meg nem értéséből származott. Hogy egy röviden demonstrálható példán illusztráljam: a *Nyugat* is harcolt a magyar irodalom történetének akadémikus elferdítései ellen. De míg Ady a hivatalos vonallal a népies fejlődést, a reformáció nyelvújítását, a kuruc költészetet, a magyar jakobinusokat, Csokonait és főleg a forradalmár Petőfit állítja szembe, addig Babits, Hatvany és mások a hivatalos értékeket messzemenően megtartják, csak új esztétikai indokolásokat keresnek számukra. A radikális demokrata forradalom és a liberális kompromisszum ellentéte Ady és a *Nyugat*-osok között minden úgyszólván tiszta irodalmi vagy irodalomtörténeti kérdésben is megnyilvánul.

Egyszóval, míg az ellenségek rágalomhadjárata, denunciálása be nem

vallott elismerése Ady egyedülálló jelentőségének az új magyar irodalomban, addig a „hívek" lelkesedése erősen hozzájárult ahhoz, hogy ez a kép a lehetőséghez képest elmosódjék, illetve puszta esztétikai ellentétre redukálódjék.

Ady tehát az irodalomban éppen úgy egyedül állt, mint a politikában. Irodalmi életének nem örvendetes epizódjai, elszórt nyilatkozatai, amelyekkel később a reakció házalni járt, ebből a helyzetből adódnak. Ady az irodalomban is megértő és okos politikus volt. Bármennyire nem érthetett egyet a *Nyugat*-kör esztétikára való korlátozottságával (és még kevésbé azzal a politikával, amelyet egyes *Nyugat*-emberek képviseltek), teljes mértékben méltányolta ennek az irodalmi megújhodásnak jelentőségét. Csak néha-néha robbantak a szükségszerű együttműködés mögött elrejtett ellentétek. Ezeknek a kirobbanásoknak közvetlen alkalomszerű okai olykor kellemetlenek és kicsinyesek, személyeskedők lehettek. Hátterük azonban igen komoly: kényszerű szövetség olyanok között, akik alapvető kérdésekben nem értenek egyet.

IV.

Ady lírájának kulcsa tehát a magyar, a politikai, a forradalmi versekben keresendő. Ámde már eddigi elemzésünk is mutatja, hogy ezeknek a verseknek igen sajátságos, sem nálunk, sem a nyugati irodalomban elő nem fordult karakterük van. Az az ellentmondás, amelyre mind a politika, mind az irodalom területén rámutattunk, mélyen kihat Ady politikai verseinek egész beállítottságára, egész stílusára; döntő befolyást gyakorol Ady egész lírájára.

Ezt az ellentétet így is lehet fogalmazni: Ady forradalmi verseinek tartalma a demokratikus forradalom kérdéseiből nő ki; kevés költőt ismerünk, aki ezeket olyan okosan és helyesen fogalmazta volna meg. Ezekben a tartalmakban igen kevés a pusztán egyéni, csak szubjektív. Ady csodálatosan szorosan össze van forrva a magyar nép forradalmi vágyaival és reménységeivel. Mindaz, amit hirdet, a nép évszázados elkeseredésének, elnyomatásának, felszabadulási vágyának adekvát kifejezése. Nemcsak a felszabadulás indulatos kívánságának ad mindenre kiterjedő szélességben hangot, hanem a jelen követeléseiben együtt csengenek a magyar dolgozók sokszázados panaszai, vádjai és vágyai is. Ady forradalmi politikai költészete univerzális költészet.

De ennek a költészetnek van más — formai — aspektusa is. És a for-

mát itt mélyebb értelemben kell venni a versformák, a ritmus, a szófűzés, a jelzőtechnika mesteri kezelésénél. A líra formáját végső fokon az *Én* és a külvilág egymáshoz való sajátságos viszonya határozza meg. Ez pedig Adynál igen ellentmondásosan viszonyul a poetizált élettartalmak átfogó univerzalizmusához, azok objektív helyességéhez, ahhoz, hogy ezek a tartalmak nemcsak magában a költő Énjében, hanem a néptömegek jelen életében és történelmi múltjában is gyökereznek.

Itt válik Ady politikai és irodalmi egyedülállása költészetének, stílusának, formájának döntő tényezőjévé. Persze: minden lírikus számára az Én, a közvetlen egyéni élmény a költői megformálás szempontjából lényegesen mást, többet jelent, mint az elbeszélőnél vagy a drámaírónál. Míg itt az Én csak közvetítő szerepet játszik a valóságos és az ábrázolt külvilág között — nem véletlen, hogy Shakespeare-től Gorkijig annyi nagy epikus és drámaíró hasonlította tükörhöz az író Énjét —, addig a lírában a költő *Én*je nemcsak tükör, hanem az ábrázolás közvetlen faktora is. Egyrészt tehát nem lehet igazi nagy lírikus költő, akinek élményeiben a külvilág sorsdöntő kérdései nem tükröződnek és nem híven tükröződnek. De a líra, formai szükségszerűségből, nem érheti be ezzel. A lírában az élmény, az egyéni átéltség egyúttal kifejezési eszköz is, és azonkívül a költemény sajátos, tovább fel nem oldható közvetlen tartalma.

Ezért van, hogy az Én és a világ, egyén és a társadalom mindenkori egymáshoz való viszonyának változásai, amelyek az általános társadalmi fejlődés menetétől, az osztályharc konkrét formáitól, a költő egyéni helyzetétől ezekben a harcokban függnek, határozzák meg messzemenően a líra stílusát. És a modern kapitalista társadalom szükségszerűen hozza magával, hogy a közvetlen egyéni lét mindinkább magára utalt, magára hagyatva válik a lírikus élmények tárgyává, hogy az Én önmagát mint magányosat, magára hagyatottat, egyedülállót éli át és fejezi ki a lírában. (Az igazán nagy líra persze ennek ellenére — az új költészet paradox vetületében — egyén és társadalom valóságos összefüggéseit is ábrázolja.)

Ez a modern fejlődés sajátságosan találkozik Ady társadalmi és történelmi helyzetével Magyarországon. Ha tehát Ady összefüggését a modern — főleg a francia — lírai fejlődéssel vizsgáljuk, ebből a tényből kell kiindulnunk. Ady tudta, hogy a költészete az egész dolgozó magyar nép fájdalmainak és vágyainak kifejezése. De keservesen kellett tapasztalnia, hogy ezek a fájdalmak és vágyak Magyarországon egyedül az ő élményeiben kapnak formát, egyedül az ő hangjuk kiáltja őket világgá.

Szakadhatok messze városba,
Vagy visszahódítom a falut:
Sorsom mégis a fiatalság,
Én magyar daccal ébren voltam
Akkor, mikor mindenki aludt.

Ady számára saját egyénisége, saját Énje, saját egyéni élményei történelmi jelentőséget nyertek. Ami a kortársak nyugati költészetében legtöbbször illúzió vagy elkapatottság volt, nemegyszer egyenesen veszélyes, reakciós nagyzási hóbort (gondoljunk Stefan George próféta-allűrjeire), az Adynál egy bonyolult történelmi helyzet adekvát lírai kifejezése.

Itt most már nemcsak arról van szó, amit az előbb mint kiindulási pontot említettünk, hogy Ady élményei és versei voltak a magyar forradalmi demokrácia egyedüli artikulált kifejezései, és hogy Ady ezt a helyzetet fájdalmas tisztánlátással volt kénytelen tudomásul venni. De ennek megfelelt az is, hogy a demokratikus forradalom csak mint vágy, remény és álom létezett és létezhetett Ady számára.

Petőfi egy valóságos forradalom előkészítésének és harcainak volt poétája; Ady lírája a szükségszerű, a várt, az eljövendő és eljönni nem akaró forradalom utáni vágyódásnak ad hangot: íme, itt az alapvető különbség Petőfi és Ady lírai stílusa között.

Ez a különbség azonban nemcsak a tematikát és a beállítást befolyásolja, hanem mélyen kihat a versek legmélyebb lírai tartalmára, legfontosabb formakérdéseire is. Petőfi forradalmi verseiben — a hangban is, a tartalomban is — mindig volt valami objektív: a forradalom maga, annak feladatai és követelései (illetve a forradalom előkészítésének nagy kérdései). A költői szubjektivitás tudatosan ennek szolgálatában állott: arra való volt, hogy ez a hang tisztán, mindenki számára hallhatóan, mindenki szívét megrázóan törjön ki.

Adynál egyén és forradalom viszonya szükségképpen más. A várt és vágyott forradalom — bármennyire legszélesebb tömegek vágyának objektív kifejezése — az Ady legszemélyibb egyéni életének, személyes, egyéni, emberi teljesülésének tárgyává válik. Ady, azt lehet mondani, szerelmes verseket ír a forradalomhoz, hívja, mint a késlekedő, a hűtlen, a távolban időző kedvest. Hívja a kétségbeesett magányos ember pátoszával, aki tudja és érzi, hogy mi az, ami életének, egyéni létének személyes teljesülést adhat, de amit tőle a gonosz, hűtlen, közönyös élet mindig megtagad.

Sokáig lesz, sokáig tart még
A régi sors, a régi átok?
Késlekedő, tunya, vörös Nap
Hozzád kiáltok.

Nem akarok dühvel meghalni,
Ajzott és visszatartott ívvel,
Remény nélkül, fekete gyásszal,
Fekete szívvel.

Kelj föl, óh, kelj föl, szent, vörös Nap...

Egy egészen új, eredeti, még soha nem volt lírai intenzitású felfogása ez a forradalomnak. Adynál egyrészt saját személye lesz az a lencse, amelybe a forradalom utáni vágyódás összes sugarai összefutnak, és egységesen, intenzifikált fénnyel csapódnak tovább. Másrészt bekövetkezik a költő egyéniségének és a forradalmi harcnak, a költő személyes sorsának és a forradalom sorsának lírai azonosítása.

Ez utóbbi kiterjed a forradalom egész történetére — a magyar nép egész szomorú történetére. Ady költészetében megelevenedik ez az egész magyar múlt. De nem lírai hangú elbeszélések formájában, nem mint múlt, amelyet ma elmondunk, hanem — a lírai azonosítás révén — mint jelen. Dózsa parasztjai, Esze Tamás kurucai, a magyar jakobinusok, Csokonai, Vajda János, sőt a régi Magyarország ködbe és legendába vesző áldozatai, Vazul és Szent Margit is, mint jelen emberek, mint jelen aktuális sorsok kapnak hangot Ady verseiben. Igazságukat és megrázó erejüket — közvetlenül — nem az objektív történelmi igazságtól kapják. Ez a megrázó erő: a lírai szimbolizmus ereje.

V.

Itt az összefüggés Ady és a modern francia líra között, az, amiért őt oly sokszor dekadensnek nevezték a régi Magyarország képviselői. Persze, ez az összefüggés távolról sem olyan egyszerű, mint ahogy azt annak idején beállították; nemcsak az ócsárlók, hanem a hívek is, akik minden „modernségben" haladást és értéket láttak, és ennek megfelelően szintén — ha ellenkező előjellel is — azonosították Adyt a modern szimbolizmussal.

Először is — ezt a kérdést itt természetesen még pedzeni sem lehet —

vannak szimbolisták és szimbolisták. A francia líra modern átalakulása hatalmas társadalmi válságoknak volt visszatükröződése. És az igazán jelentékeny költőkben ott is lázadás és elkeseredés kapott új lírai hangokat. Rimbaud például a 71-es Párizsi Kommün katonája volt. Erre nem szeretnek visszaemlékezni azok, akik ezt az egészen új lírát éppúgy esztétizálják, mint a „Nyugat"-osok Ady forradalmiságát. Sokkal kényelmesebb az egész mozgalmat a legalacsonyabb színvonalra, a dekadencia színvonalára való végső megérkezésének perspektívájából nézni. Akkor nincs másról szó se Adynál, se a franciáknál, mint az új kifejezési eszközök kereséséről.

Minket itt csak Ady viszonya érdekel az új francia lírához. Láttuk, hogy Ady *Én*-felfogása mennyire más gyökerekből nőtt, mint az átlagos esztéticizmusba veszett szimbolistáké; jeleztük azt is, hogy ennek az élménynek van bizonyos távoli rokonsága az igazán jelentékeny költőegyéniségek, Baudelaire vagy Rimbaud életérzéseivel. Nem véletlen tehát, hogy a saját új hangját kereső fiatal Ady Párizsban talál magára, hogy a magyar múlt politikai, történeti és költői beolvasztása a forradalomért zokogó jelenbe csak ott, csak azután történhetett meg.

„Én magamért vagyok s magamnak." — Most már tudjuk, hogy ennek a nagyon őszinte és nagyon szó szerint veendő kijelentésnek mi az igazi tartalma. Az a soha nem enyhíthető feszültség, amely Ady életének szociális tartalma és valóságos körülményei között fennállt, kap kifejezést az ilyen versekben, amelyek így egyéni életérzésének legmélyebb tragikus hangját ütik meg.

Sem utódja, sem boldog őse,
Sem rokona, sem ismerőse
Nem vagyok senkinek,
Nem vagyok senkinek.

Vagyok, mint minden ember: fenség,
Észak-fok, titok, idegenség,
Lidérces, messze fény,
Lidérces, messze fény.

De, jaj, nem tudok így maradni,
Szeretném magam megmutatni,
Hogy látva lássanak,
Hogy látva lássanak.

Ezért minden: önkínzás, ének:
Szeretném, hogyha szerctnének
S lennék valakié,
Lennék valakié.

Innen a szerelmes versek, az Isten-versek világába már csak egy lépés. Nevetséges szépítgetés volna tagadni, hogy ezek között a versek között nem egy van, amely tartalmában és formájában is közelről érintkezik a modern dekadencia költészetével. Ady mindenképpen — jóban is, rosszban is — korának gyermeke volt, és áradóan közvetlen hatású költő azért lehetett, mert mélyen végigélte és végigszenvedte korának társadalmi válságait: beteg oldalait is beleszámítva.

De Ady érzésvilágát sohasem merítik ki ezek a dekadens vonások. A magányosságból eredt Én-felnagyítás, a pillanatnak örökké-létté való felstilizálása nála, mint tudjuk, nagy politikai tragédiájának sötét háttere előtt játszódott le. Ez nemcsak érthetővé teszi az így létrejövő élményeket, de — Ady költészetének lényege itt ismét megnyilvánul — így lesz széles és komoly értelemben politikum, magyar sors a szerelemből, a borból, a mámorból, a pénzből és a pénztelenségből, az istenkeresésből. A fiatal Ady egy versében a költő párbeszédet folytat az ős Kajánnal.

„Uram, kelj mással viadalra,
Nekem az öröm nem öröm,
Fejfájás a mámor s a hírnév.
Cudar álmokban elkopott
A büszke oroszlán-köröm."

„Uram, az én rögöm magyar rög,
Meddő, kisajtolt. Mit akar
A te nagy mámor-biztatásod?
Mit ér bor- és véráldomás?
Mit ér az ember, ha magyar?"

„Mit ér az ember, ha magyar?" — ez a kérdés van nyíltan kimondva vagy kivehető kísérőzeneként elrejtve Ady minden jó versének a mélyén. A kiteljesedett egyéni élet: ez minden igazi demokratikus forradalmár életcélja. Ezt hirdette a nagy francia forradalom gyakorlata, ennek ideálja él Heine, Feuerbach, Csernisevszkij írásaiban. Ezt hirdetik — a tragikus Magyarország tragikus háttere előtt — Ady versei is. A kiteljesedett

egyéni élet ezerféle gátlásaival, ez a küzdelem sokszínű és közvetlenül ellentmondó formákban vonul el szemünk előtt a versekben. Egyszer a beteg, a dekadens, az élettől elnyűtt és leromlott idegember áll szemben a falu töretlen egészségével, a munkások megingathatatlan harcképességével, máskor a „magyar ugar" pokoli lehellete pusztít el minden igazi életet, minden lelki kifinomodottságot, minden kultúrát.

Melyik ellentét az igazi? Ady univerzalitása abban nyilvánul meg, hogy kora életének összes ellentmondásait mélyen és lírai igazsággal fejezi ki. Lírai igazsággal: vagyis az átélt pillanat igazságával. Ady, mint a legtöbb igazán nagy, sokhúrú lírikus, érzi, hogy az élet egész igazsága, ellentmondásainak összefüggő egésze, amelyben az ellentmondások mozgása mint a valóság egészének törvényszerű összefüggése jelentkezik, nem fér be soha *egy* költeménybe. A lírikus útja az igazság felé: a meg nem alkuvó igazságszeretet. Tehát: az ellentmondás őszinte ábrázolása, úgy, ahogy az benne élménnyé vált. Univerzalitása abban nyilvánul meg, hogy épp olyan intenzitással átéli — máskor — az ellentét másik oldalát, és a valóság pátosza oly erős benne, hogy a világ igazi rendjének megfelelő dinamikus egyensúly az egymás mellé rakott ellentétekből „magától" helyreáll.

Ezt a szót persze idézőjelbe kell tenni. Mert Ady nagyon tudatosan komponálja — utólag — egymás mellé verseit. A magyar olvasók idősebb nemzedéke, amely még az önálló publikációkból ismerte az egyes Ady-verseket, emlékezni fog arra, hogy minden kötet meglepetést hozott. Ismertük az egyes verseket, de összefüggésükben, az Ady teremtette sorrendben, kompozícióban, egymást támogatva és erősítve, egyoldalúságokat és kilengéseket a fő vonalba igazítva erősebben hatottak, mint külön-külön.

Ebben a kötetkomponáló képességben is plasztikusan kifejezésre jut Ady éleslátásának univerzalitása. Ez hozza létre, hogy az egyes dekadens hangulatok vagy jelentéktelen epizódokká törpülnek a nagyvonalú nemzeti tragédia árnyékában, vagy pedig szükségszerű ellentéteknek bizonyulnak, és mint ilyeneket, ennek a tragédiának fő sodra ragadja őket magával. Mind a két esetben — persze különbözőképpen — gazdagítják Ady világképének ellentmondásos egységét, de nem bontják fel, nem szakítják szét — impresszionista — hangulatdarabokká, hangulattörmelékekké.

Itt a világnézeti elválasztó szakadék Ady és a *Nyugat* impresszionizmusa, szimbolizmusa, l'art pour l'art-ja között. Persze, itt ütközik ki az is, hogy miért lehetett mégis olyan tartós barátság közöttük. Amilyen

idegen volt a „Nyugat"-osok számára Ady forradalmi világszemlélete és célkitűzései, olyan közel érezték magukhoz Ady költészetének számos, ebből az összefüggésből kiragadott egyes darabjait.

Ezt a közösséget Ady nem is tagadta meg soha. Ady igazán jelentékeny ember volt, aki sohasem állott — sem mint politikus, sem mint költő — lábujjhegyre, hogy kiemelkedjék kortársai tömegéből: sohasem hazudott magára holmi érdből öntött monumentalitást. Bármennyire tudatában volt annak, hogy az ő életének napórája mutatja a magyar sors döntő óráit; bármennyire áthatotta is az a meggyőződés, hogy az ő egyéni életének minden mozzanata egyúttal mozzanata a magyar nép tragédiájának, sohasem szépített semmit ezen az életen. Úgy tárta a világ elé, ahogy megélte, minden gyengeséggel, minden hibával, minden ingadozással, minden babonába átcsapó kétségbeesett hinni akarással, minden kételkedéssel együtt. Éppen ebben nyilvánult meg, hogy — végső fokon — rendületlenül hitt saját váteszi rendeltetésében: abban, hogy az ő hivatása, egyéni élete ellentmondásaival együtt, ellentmondásain keresztül, kifejezésre hozni a magyar nép egész tragédiáját.

Ady Endre őszintesége, önvallomásainak leplezetlensége azonban nemcsak érdekes és megrendítő emberi dokumentum — költői teljesítmény. Ezekben a vallomásokban a magyar tragédia általa átélt felvonásának fontos vonásai kerülnek napfényre. Mert minél jelentékenyebb valaki, annál kevesebb, még életrajzában is, a puszta véletlen. Szociális származás, egyéni hajlandóságok mind a szükségszerűség bélyegét viselik magukon egy ilyen élet menetében.

Ez a megállapítás nem rejt magában semmi titokzatosat. A kor problémái objektívan jönnek létre a társadalom fejlődésének ellentmondásaiból, a társadalmi harcok lefolyásából és kimeneteléből. Hogy az egyes egyének közül ki alkalmas arra, hogy ezeket az ellentmondásokat lehetőleg adekvátan fejezze ki, az feloldhatatlanul véletlen marad. De ennek ellenére és ennek a tényállásnak nem ellentmondva: szociális származás és egyéni hajlandóságok az egyes egyéneket többé vagy kevésbé tegetik alkalmasakká arra a konkrét történeti szerepre, amelynek speciális előfeltételeit ezek az objektív körülmények szabják meg. Nincs tehát semmi rejtélyes abban, hogy minél jobban egybehangzik az ilyen társadalmi és egyéni diszpozíció az egyén kora által előírt történelmi szerepével, annál szorosabban, szükségszerűbben fonódik össze élet és teljesítmény. Csak ha megfordított sorrendben nézzük a kauzális összefüggést, a teljesítményből vissza az egyénig, az egyéntől a történelmi és társadalmi okokig,

és nem vagyunk tudatában a megfordításnak, jön létre a rejtélyesség látszata.

Ady sohasem stilizálta magát. Tudta és vallotta, hogy gyöngeséggel teli ember, akit történelmi szükségszerűség emelt erre a polcra; tudta magáról, hogy csak „muszáj-Herkules". Mélyen a maga sorsának érezte a magyar parasztságét, de sohasem kokettált az abba való beolvadással. Annak tudta és vallotta magát, ami volt:

Dózsa György unokája vagyok én,
Népért síró, bús, bocskoros nemes.

Tudta és vallotta, hogy a munkásosztály hivatása a magyar nép felszabadító harcának élén haladni: „Csák Máté földjén ti vagytok az Isten" — mondja a forradalmi munkásoknak, s ugyanakkor, amikor ő az egyetlen az akkori magyar demokraták között, aki ezt tisztán látja és hangosan kimondja, világos szavakban tesz vallomást arról, hogy mi lehet ő, Ady, ebben a küzdelemben:

Én, beteg ember, csupán csak várok,
Vitézlő harcos nem lehetek.
De szíveteket megérdemeltem,
Veletek száguld, vív, ujjong a lelkem,
Véreim, magyar proletárok.

Ez a nagy őszinteség Ady egész életét átfogja. Csak Ady oeuvre-jének minden részletre kiterjedő elemzése mutathatná meg ott is a mélyreható gondolati és érzelmi egységet, a magyar tragédia összefogta objektív és szubjektív egységét, ahol a felületen ellentmondások látszanak a forradalmár és a privát ember, a nemzeti költő és a „dekadens" között. Ilyen elemzés ezekben a hevenyészett és amúgy is hosszúra nyúlt megjegyzésekben nem valósítható meg. Csak egy mozzanatra szabad talán még rámutatni. Objektív társadalmi szükségszerűség volt az Adyt oly gyakran elfogó sötét kétségbeesés. Az okos politikus Ady, a magyar élet mély ismerője, látta, hogy forradalom nélkül vesztébe rohan a magyar nép — és a forradalom csak nem jön, bármilyen szükségszerű, bármennyire hajlik feléje a dolgozó nép többsége. Csoda-e, ha akkor a tehetetlen Adyban csodavárással elegy kétségbeesés uralkodik? Ha csodavárását és kétségbeesését az Isten szimbólumába öltözteti? Aki az Ady Isten-szimbólumát bármilyen egységben akarja látni, feloldhatatlan ellentmondások töm-

kelegében vész el. Aki a magyar tragédia szimbólumokba torzult tükörképét keresi bennük, megérti ezeket az ellentmondásokat is:

Rákóczi, akárki,
Jöjjön valahára:
Kígyóinknak, Esze komám
Lépjünk a nyakára.

Ady istene a forradalomra hiába való forradalmár kétségbeesett menedéke:

...S az életbe belehazudunk
Egy kis harmóniát.

Sötét világ az Ady világa. Nem Ady „veleszületett" pesszimista hajlandóságai miatt; nem is a nyugati költészet hatásai következtében, hanem mint a tragikus összeomlást megelőző időknek súlyos és nyomasztó atmoszférája. Ady „pesszimizmusa" okos előrelátása volt az elkövetkezőknek; kétségbeesése mögött egy világosan tudott kivezető út ismerete állott, amelyen a magyar nép akkor nem volt képes elindulni.

Ily módon különös és mély társadalmi összefüggés nyilvánul meg Petőfi és Ady származási ellentétében. A megújhodást váró kor még töretlen bizalma az alulról jött, plebejus Petőfiben kapott adekvát formát: őbenne testesülnek meg azok a legjobb népi erők, amelyek 48-ban oly reménytelj esen csaptak össze az európai reakcióval. A megújhodás hajnalán Petőfi onnan jött, ahonnan a társadalmi megújhodás jönni készült.

Ady ennek a kultúrának lefelé vivő útját járta. Nagysága, hogy rendületlenül kitartott a demokratikus, a forradalmi kivezető út mellett. Nagysága, hogy a kor legsötétebb oldalait, felbomló kultúráját, emberi széthullását ugyanazzal az erővel és őszinteséggel foglalta dalba, mint a kimenekülés lángoszlopát, a forradalmat. A pusztulás, a hanyatlás központjából jött. Az, hogy éppen benne fut össze az egész magyar nép szenvedése és problematikája: a legszorosabb összefüggésben áll azzal, hogy nem alulról jött, hogy a fenn és lenn minden kérdését egyforma fájdalmasan átélte, hogy a magyar történelem minden kérdésével — gyűlölve vagy szeretve — egynek érezte magát, hogy „népért síró, bús, bocskoros nemes" volt.

Petőfi egy versében különös erővel van kifejezve ez a két típus, a sajátja és Adyé, világosabban, mint bárhol másutt:

Minden mi világos,
Minden mi virágzó
Dalodban, oh, koldusok őse, Homér!
Minden mi sötét,
Minden mi sivár
Dalodba', királyi utód, Oszián!

1939

Írástudók felelőssége

SZÉLJEGYZETEK ILLYÉS GYULA MAGYAROK C. KÖNYVÉHEZ

Illyés Gyula új könyve, a *Magyarok*: érdekes könyv, tartalmas könyv. És ha ismertetést vagy éppen bírálatot akarnék írni róla, messziről kellene nekifutnom, hogy a szélesen eláradó és mégis egy kérdésben tömörülő problémákat méltóan tárgyaljam és elemezzem. Mert Illyés itt — formailag lazán, naplószerű feljegyzések formájában — a magyar múlt és jelen úgyszólván összes fontos kérdéseihez szól hozzá. Az igazi bírálatnak minden egyes kérdésben külön kellene kimutatnia az egyetértést, illetve a meg nem egyezést, hogy ezeknek a fejtegetéseknek az összességéből Illyés vezérlő gondolatának ereje és gyengesége igazságosan kiegyensúlyozva álljon az olvasó szeme előtt.

Ezek a megjegyzések nem lépnek fel ilyen igényekkel. Illyés könyve nemcsak tartalmas, hanem a szó legjobb értelmében aktuális is. És — ez nagy érdeme Illyésnek — minden kérdése, akár az egykéről, akár Ludas Matyiról, akár francia benyomásairól beszél, ugyanabba az aktuális problémába torkollik.

A magyarság kifelé is, befelé is sorsdöntő időket él át az utolsó években. Ismét válaszúton áll, és az, hogy melyik úton fog elindulni, melyik úton fog tovább menni, mikor (még idején?) fog megfordulni: hosszú időre dönti el a magyar nép sorsát.

Mit mond az író népének ezekben a nehéz órákban? Ez a kérdés áll az itt következő jegyzetek központjában. Ha — látszólag — önkényesen ragadok ki egyes fejtegetéseket Illyés gondolatmenetéből, kérem az olvasót, ne felejtse el, hogy formailag a szerző is megjegyzéseket illeszt egymás mellé könyvében, és a lényeget tekintve, a cikkíró megjegyzései kivétel nélkül Illyés könyvének vezérlő gondolatához kapcsolódnak.

I.

A magyar irodalom nagy ereje, hogy összes igazán jelentékeny képviselői ezeket a kérdéseket dolgozzák fel. Zrínyitől Petőfin át Adyig: ez a magyar irodalom igazi témája. És nem véletlen, hogy a költői nagyság és a kérlelhetetlen világosságú tisztánlátás az aktuális történelmi helyzet döntő kérdéseiben: együtt, egyszerre adják a legnagyobb lángelmék korszakos jelentőségének kritériumát.

Ezért helyezi teljes joggal Ady Petőfinek ezt a tisztánlátását, ezt a orradalmi reálpolitikáját megítélésének középpontjába.

„Az 1848-as félmunka keservesen megbosszulta magát e földrajzilag is és különben is elátkozott nemzeten. Ha akkor egészen megcsináljuk azt, amit akkor harmadrészben csináltak s amiből azóta is vissza-vissza csipegettek, nem itt tartanánk... Ha Kossuth akkor nem kívánt volna kedves barátságban maradni a Habsburgokkal, a kortárs Csák Mátékkal, a cifraruhás nagypapokkal, ma nem itt tartanánk bizony. Az a lekicsinyelt ifjú ember, az a Petőfi Sándor, az a zenebonás népköltő tízmillió embernél tisztábban látott, jobban látott."

De Ady ezekkel a szavakkal nemcsak Petőfit, hanem önmagát is találóan jellemezte. Nem fogok most, bármennyire szeretném, bármennyire fontosnak tudom is, Ady prófétaian igaz perspektíváiról beszélni.

Hisz Ady óta sok minden megváltozott: megváltozott az irodalom is. A mai magyar írók vezető rétege hasonlíthatatlanul világosabban látja irodalom és közélet viszonyát, az „elefántcsonttorony" szükségszerű összeomlását, mint a háború előtti avantgarde látta. Azt lehetne mondani, hogy ma csak Kassák Lajos hirdeti egyedül üdvözítőnek az „elefántcsonttornyot". De ez az álláspont még nála sem új, és csak rá, nem a magyar irodalmi helyzetre jellemző. Én hallottam „forradalmi" kiabálását 1918 végén, láttam, hogyan alakult át Kassák elmélete ártatlan „örök forradalommá" az 1919-es február - márciusi kommunista üldözés idején, és hogyan lett ugyanez a Kassák kielégíthetetlenül radikális „őskommunista" a proletárdiktatúra alatt stb., stb. Itt minket csak a jóhiszemű és komoly álláspontok érdekelnek.

Ismétlem: irodalom és közélet összefüggésének többé-kevésbé tudatos felismerése szinte az igazi irodalom általános színvonalává lett. Babits Mihály fiatal éveiben aligha írt volna olyan költeményt, mint a *Nyugat*ban nemrég megjelent *Jónás könyvét*. És ha Babits konklúziója oda is

vezet, hogy a próféta leleplező szavai elnémulnak a szükségszerűség kvietista megértésével szemben, mégis új benne az az átérzett szükségszerűség, mely Jónás akarata ellenére, prófétaságba viszi; új a költészet mindent kimondó kényszerének morális átérzése: „Mert vétkesek közt cinkos, aki néma..."

A közélet és irodalom összefüggésének ez az új, ez a szélesebb színvonala: az egész magyar fejlődés eredménye. De különös módon inkább szélességben, mint mélységben nyilvánul meg, legalább mostanig. Az a szellemi magaslat, az az erkölcsi bátorság, mind a gondolatok végigvitelében, mind pedig kimondásukban, az a helyes és messzi perspektíva, mely a pillanatnyi feladatot és a demokrácia korszakos kérdéseinek összefüggését megvilágítja és megragadásukat lehetővé teszi, Petőfi és Ady költői és gondolati öröksége: ez hiányzik még a magyar íróknál, bármennyit beszélnek is — joggal — Petőfiről és Adyról.

Babits versének miszticizmusba vesző kvietizmusa nem elszigetelt jelenség. Megtaláljuk az egymással harcban álló haladó irodalom mindkét szárnyán. És érthető, hogy megtaláljuk. A demokratikus mozgalom, amelyben az összes haladó írók helyesen látják a magyarság mai tragikus problémáinak megoldását, Magyarországon régóta gyenge, és még a legnagyobb veszélyek közeledte sem adott neki erős fellendülést. Az utolsó évek külföldi eseményei pedig szintén annak a kételynek látszanak tápot adni, mely nem bízik a demokráciák igazi átütő erejében. A kételkedés, a lemondás, a fatalizmus tehát érthető.

De ebből egyáltalán nem következik az, hogy helyes is. És éppen ezen a ponton ütközik ki az igazi probléma: az írók, az írástudók felelőssége a nép sorsával szemben. Ha az írónak csak az volna a feladata, hogy csengő verssorokban, kiegyensúlyozott prózában, ápolt és diszkréten alkalmazott tudással ugyanazt gondolja és mondja, amit az átlagember ilyen események hatása alatt érez és gondol, ha az író csak stílusban és gondolatban magasabb nívójú kifejezését adná az eseményekre való átlagos és közvetlen reagálásoknak, akkor azoknak volna igazuk, akik az irodalom társadalmi hivatását igen alacsonyra értékelik.

Illyés is, mások is hangsúlyozzák az írók függetlenségét a pártoktól és azok taktikájától. Igazuk van. Melyik párthoz tartozott Ady? De Ady függetlensége más volt, mint a mai íróké. Ady (és előtte Petőfi) azért állott felette kora pártjainak, mert végiggondoltan és következetesen demokrata volt a szó legkomolyabb, legreálisabb, legradikálisabb értelmében. Ha 1848-nak, a háború előtti Magyarországnak lett volna igazi jakobinus pártja, Petőfi és Ady nem állottak volna rajta kívül. A mai

írók nagy része azonban nemegyszer idealizálja, költészettel és esztétikával szépíti, a szükségszerűség pátoszával látja el a reménytelen lemondást, azt a keserű szájízű kompromisszumot, amellyel a magyar közélet, a magyar nép mai közvetlen hangulata telve van. Babits Jónás-verse szimbolikus jelentőségű a mai magyar irodalomban.

Illyés Gyula becsületére legyen mondva: ő látja ezt a problémát. Persze, többnyire nem ott és nem akkor, amikor egyenesen róla beszél. Legkevésbé programmatikus cikkében. (*Az író hűsége. Nyugat*, 1939 február.) Illúzió azt hinni, hogy *az* irodalom, *az* írás maga gondoskodik a kiválasztásról, a gondolati, a társadalmi helyességről, hogy az irodalom — szinte automatikusan — kiközösíti magából a tartalmilag helytelent. „Hűtlen író nincs, mert a hűtlent az irodalom rendszerint még az árulás előtt kiveti magából" — írja Illyés.

Kényelmes lenne író és bíráló, politikus és irodalombarát élete, ha ez az összefüggés ilyen egyszerű lenne. Illyésnek annyiban van igaza, hogy az áruló, a népérdekeket sértő irodalom (végső fokon!) mint irodalom sem lehet magasrendű. De ez a „végső fok" a valóságban, életben is, irodalomban is, oly sok átmenetben, oly sok törekvéssel és kerülő úton jut érvényre, hogy elevenen ható kritériumot így nem lehet találni. Illyésnél nemegyszer felmerül ez az illúzió: mintha az igazi írás — maga a „Múzsa" — megállítaná, intené veszélyes gondolatmeneténél az írót; mintha a jó írásművészet a szókratészi „daimonion" szerepét játszhatná a megformálandó (társadalmi, politikai) tartalommal szemben. Ha ez így volna, kevés vitánk lenne Illyéssel. De a „Múzsa" színes és jól hangzó prózában diktálta neki könyvének legkétesebb, a jogos ellentmondást legjobban kihívó passzusait is.

És mégis: Illyés nemegyszer helyesen látja ezt a problémát, helyesebben, mint magyar kortársainak tekintélyes része. Csak egy példát hozok. A *Szép Szó* nemrég cikket közölt Petőfiről és a márciusi ifjakról. Az értelmesen és tudással megírt cikk tartalma ez: semmi valóság sem felelt meg Petőfiék törekvéseinek; Jókai kiábrándulása, tehát végső következményeiben a debreceni „békepárt" (és Görgey) politikája: ez volt a 48/49 társadalmi és politikai viszonyainak megfelelő reálpolitika. E végső következtetés a cikkben nincs ilyen nyíltan kimondva, de ez gondolatmenetének következetes fejleménye.

Illyés könyvében nagyon szép, mély és igazi szembeállítását találjuk Rákóczi Ferencnek és Görgeynek; Rákóczi, aki „csatát veszt, nem ügyet", áll itt szemben Görgeyvel, „akiben a logika győzött, de az eszme vereséget szenvedett". És ha Illyés ezt az ellentétet az alább idézendő sorok-

ban foglalja össze, akkor nemcsak a tárgyalt történelmi kérdésre ad mély és igaz feleletet, hanem arra is válaszol: hogyan viszonyuljon a költő nemzete történetének nagy fordulataihoz, beleértve a történelembe a jelent is. Illyés ezeket írja:

„Akármekkora is az *örök* túlerő, még mindig érdemesebb vakmerőnek lenni, mintsem meggyávultnak, megalkuvónak. Nem meggondolatlanságra biztatnám persze én sem a nemzetet. Csak arra a magatartásra, melyet a két cselekvés, Rákóczié és Kossuthé között a konok nemzet szóval is kifejezett, Berzsenyi ajkán ilyen hiteles-gyönyörűen:

Nem félek. A kürt harsogását,
A nyihogó paripák szökését

Bátran vigyázom. Nem sokaság, hanem
Lélek s szabad nép tesz csuda dolgokat.
Ez tette Rómát föld urává,
Ez Marathont s Budavárt híressé.

Bár Buda tornyai csak versben álltak »rendületlenül«."

Kicsinyesség lenne Illyéssel az „örök" szó felett vitatkozni, amikor a dolog lényegét ilyen meggyőző erővel fogta meg. Ellenkezőleg, azt kell kérdezni tőle: ha ezt egyszer ilyen jól tudja, miért nem tudja mindig? Hogyan írhatta akkor le Petőfi és Arany különben érdekes szembeállítása alkalmából: „Érezte (Arany), hogy a Szabadság csak Petőfi szájából isteni, hogy a Haza csak Petőfi szívében volt szent, különben marakodó tábornokok területe? Hogy a nép is csak Petőfi lobogó tekintetében oly friss, áldozatkész és angyali?" Itt pontosan a *Szép Szó* tanulmányírójának defetista történetfilozófiája szólal meg, amelyből a logika csak a Görgey igazát, a Rákóczi és Petőfi naiv illuzionizmusát következtetheti. Mit ér a „Múzsa" ellenőrzése, ha ilyenkor nem állítja meg Illyés Gyula tollát?

II.

Illyés írói magaslatát, őszinteségét és erejét mutatja, hogy átérzi ezt a visszásságot, szenved alatta. Könyvében a következő érdekes vallomást találjuk: „Mellébeszélek, mint kortársaim mind. A tehetség hiányzik vagy a bátorság? Még az vigasztal, hogy legalább lelkiismeretfurdalásaim vannak..."

Miért ez a kétségbeesés, ez a lelkiismeretfurdalás? Illyés túl okos ahhoz, hogy ne lássa: gyakran nem szándékaitól kormányozva úszik az árban vagy az ár ellen, hanem sodródik benne. És a magyar közélet felső, közvetlen érezhető sodra: bizony erősen reakciós. Illyésben pedig sajnos, egynéhányszor nem elég erős az ellenállóképesség a reakciós ideológia sodrával szemben. Olykor engedményeket tesz neki, olykor tetszetősen hangzó, álmélységeket fitogtató reakciós elméletek hatása alá kerül, és teljes jóhiszeműséggel viteti magát velük tova, amíg „egyszerre", őszinte rémülettel látja, hogy hova sodorta el az ár. Sajnos, néha még ez a ráeszmélés is hiányzik nála.

A mai reakciós ideológia középpontjában a fajelmélet áll. Természetesen nem mindig, nem mindenütt a vásári demagógiának abban az üres frázisokat pufogtató formájában, ami Hitlerék propagandáját jellemzi. De a „finomabb" a „tudományos színezetű" kortársi fajelméletek sodra ugyanoda visz, ahová a durvaszövésű demagógiáé: el a nép, a népek nagy, maradandó és közös érdekeitől: eltakarni azokat a „fajok" egységének olyan felfogásával, amely alkalmas a reakciós kapitalista-junker kisebbség hódító, elnyomó és kizsákmányoló céljainak kiszolgálására és elleplezésére. Illyés egy fontos történelmi eszmemenetét, mely a magyar kultúrának a franciához való közeli vonatkozását taglalja, a következő szavakkal vezeti be:

„Sikert kívánok a tudományos kísérleteknek, melyek a testalkat, a vérképlet alapján rokonítják a fajtákat és népeket. Bár már túl lennénk rajtuk. A rokonság-keresésnek sokkal titokzatosabb és izgatóbb állomásaihoz érhetnénk el, illetve vissza. Nemcsak oda, hogy két olyan, fajilag testvérnép, mint a német és francia, miért nem bírja egymásnak még a szagát sem, hanem — ami ennél még titokzatosabb — mi okozza, hogy más népek viszont, akiknek az égvilágon semmi közük egymáshoz, szinte betegesen sóvárognak egymás után."

Ahány állítás, annyi helytelenség. Mégpedig nem közönséges, következmények nélküli tévedésekről van szó — ilyenekkel ebben az összefüggésben nem szállnánk vitába —, hanem helytelenségekről, történelemferdítésekről, amelyeket Illyés a reakciós demagógia mocskos folyamából halászott ki, amelyeknek hirdetése, bármilyenek is Illyés szándékai, egyedül a reakciónak kedvez.

A német és francia nép egymás szagát sem bírja ki! Vajon nem ismeri a nagyon képzett Illyés a német és francia irodalom történetét? Nem tudja, hogy Lessingtől Heinrich Mannig a német progresszív kultúra legnagyobb képviselői elképzelhetetlenek a francia gondolkodás és irodalom nélkül?

Nem tudja, hogy a fiatal Napóleonon kezdve, aki a *Werthert* viszi magával a frontra, a „Globe" progresszív íróin keresztül, akik dobogó szívvel küldik el a műveiket a legnagyobb élő tekintélynek, Goethének, Hoffmann, Heine francia népszerűségén, mély irodalmi hatásán keresztül egészen Karl Liebknecht szavainak és alakjának szerepéig Barbusse regényében, mit jelentett a haladó német kultúra a franciának?

És a másik oldalon nem látja-e Illyés, hogy a legreakciósabb francia kapitalisták azok, akik még nemrég — a weimari demokrácia fennállásának idején — a leguszítóbb németellenességet pénzelték, ma semmiféle „faji" gátlást nem éreznek, amikor a „német fajiság" demagogikus haszonélvezőinek elárulják a francia nép legnagyobb nemzeti érdekeit, csak azért, hogy segítségükkel eltapossák a francia demokráciát, biztosítsák a francia néptömegek zavartalan kiszipolyozását, a „200 család" által?

Itt — sajnos — nem véletlen tévedésről van szó. A továbbiakban, ahol Illyésnél igen finom megjegyzéseket találunk a magyar és francia kultúra viszonyáról, mégis nagyon világos összefüggések vannak fejtetőre állítva a fajelmélet okozta „elmélyítés" kedvéért:

„A XVIII. és XIX. század európai nagy népies áramlatát a német Herder közvetíti Magyarországra. A magyar népies iskola költője és teoretikusa Petőfi, játszva alakítja jellegzetesen magyarrá ezt a mozgalmat, ő maga fanatikus germángyűlölő, a franciákért rajong, megindító kamaszos elfogultságában Béranger-t messze Goethe fölé helyezi; ő maga azt hiszi, hogy azért, mert az első demokrata volt, az utóbbi pedig egy király miniszterszolgája; valójában csak azért, mert az első temperamentuma felel meg az övének."

Hogy mennyiben tévedett Petőfi Goethe megítélésében, mik voltak ennek a tévedésnek irodalmi forrásai (valószínűleg németek: Börne), nem tartozik ide. Itt csak az fontos, hogy Illyés Petőfi-demokratizmuson alapuló irodalmi ítéletét a német—magyar „örök" („faji?") ellentét kaptafájára szorítja, holott már a bevezető mondat Herderre hivatkozása eleven cáfolata ennek az üres sémának. Mennyivel magasabban áll — irodalomtörténetileg is, politikailag is — az az egy mondat, amit Ady annak idején ugyanerről a kérdésről írt: „... s nekem jól esik, hogy Heinét jobban szerette Goethénél." Ady tudta, hogy itt a demokráciáról, nem pedig faji ellentétekről van szó.

Nem beszélek e fejtegetések egyéb ellentmondásairól. Például arról, hogy Illyés kénytelen elismerni az angol kultúra nagy hatását a progresszív-magyarokra. Hát itt hogy állunk a „fajelmélettel"? Igaz: az angol nyelvben igen sok a francia elem. De azok a normannok, akiknek nyel-

véből erednek a mai angolság francia elemei, éppen úgy a germán "fajhoz" tartoznak, mint a velük később összeolvadt, elnyomott angolszászok. A haladó magyar kultúra angol kapcsolatai éppen úgy a fejlettebb demokrácia példaadó szerepét mutatták, mint ahogy a francia forradalom hagyományaiért rajongtak Petőfi és Ady. Sőt: a magyar haladás belső irányharcaiból sokat megvilágítana, ha ilyen álmélységekbe való meddő szemmeresztés helyett azt keresné Illyés, ki mit, hogyan és miért tett magyar kultúrtulajdonná a francia, illetve az angol fejlődésből?

De hangsúlyozom: nem az egyes történelmi összefüggések felderítése a döntő itt. Fontos azt látni, hogyan árad be egy-egy ilyen nyitva maradt résen Illyés írásába a mai reakció mérge. Még Petőfi felfogásába is beszivárog, pedig Illyés különben igazi, mély és meleg megértéssel szereti Petőfit. Itt azonban, Petőfi magyarságának megítélésénél, felmerül az a szempont, hogy szülei nem voltak magyarok. Petőfi tüzes magyarsága tehát — ahogy a modern pszichológia tolvajnyelvén mondaná — „Überkompensation" volt. És még örülni kell, hogy az Illyés „fajelmélete" eléggé liberális (vagy eléggé ekletikus) arra, hogy ilyen túlkompenzálást megengedjen. Csak még egy ujját kellene hogy átengedje a reakciós ideológiának, és az idegen, az „alacsonyabb fajból" származó Petrovics már csak torzképe lehetne az igazi magyarnak (aminthogy „hígmagyar"-rá lett Németh Lászlónál). Ebben az összefüggésben válik aztán érthetővé Illyésnek régebben idézett állítása, hogy 1848 nagy forradalmi valóságai — csak Petőfi képzeletében léteztek.

Nem veszi-e észre Illyés és nem rémül-e meg attól, hogy a szerencsétlen Petőfi az ő közlése nyomán valóságot nem ismerő, a valóság elől menekülő dekadenssé, pszichopatává lesz? Sajnos, nem. Hiszen fejtegetései végén még a menekülés szó is elhangzik. Petőfi is, Arany is (Illyés szerint) átélték „a szellem magányát. Petőfi ebből az ürességből előre a világszabadság, nagy testvériesülés irányába akart menekülni". A modern reakciós gondolatdivatok kritikátlan átvétele itt Petőfi — persze akaratlan — megrágalmazására vezet.

A „megrágalmazás" szó e helyen idézet, mégpedig Makszim Gorkijtól. A nagy orosz forradalmár író a háború előtt egyszer polemikusan elemezte Dosztojevszkij műveit. Kiemeli többek között azt a helyet, ahol a kis Liza azt kérdezi Aljosa Karamazovtól, vajon igaz-e, hogy a zsidók húsvéti ünnepeire keresztény gyereket lopnak és vágnak le. Aljosa pedig azt feleli: „Nem tudom." Gorkij Dosztojevszkijt azzal vádolja, hogy itt megrágalmazta saját alakjait. Illyés könyve nem tartalmaz költőileg ábrázolt alakokat. De igenis ábrázolja Illyés Gyulát, a népből nőtt költőt,

a népért harcoló demokratát. És a reakciós méreg hatása helyenként oly erős, hogy Illyés önmagát is megrágalmazza. Egy helyen leírja a beszélgetését öccsével.

„— Mondd, igaz, hogy a zsidók világuralomra törnek? — Egy pillanatra az égre tekintett és csak aztán rám.

Megnyugtattam, hogy igaz. Világuralomra törnek, akár az angolok, akár a busman-négerek, akár a vörös hangyák, akár a fű vagy ellensége, a szik. Minden, ami van, világuralomra tör, nyilván mi, magyarok is arra törünk, a történelmünk leghivalkodóbb lapja nem az-e, mely a három tengermosta határról beszél? A zsidók is arra törnek.

— És...?

— És annál inkább arra törnek, minél jobban zsidókká kényszerítik őket. Ha nem tudnák, hogy zsidók, bizonyára eszükbe sem jutna. Aki közülük magyarnak tudja magát, az mint magyar tör világuralomra. Aki humanista, humanista-mód. Eszerint rostáld őket."

Illyés itt sem akar antiszemita lenni. Sőt azt képzeli, hogy harcol az antiszemita előítéletek ellen. De a „kozmikus imperializmus" ilyen nyegle tárcaszellemessége (és méghozzá: komoly könyvben való lenyomtatása!) nem annyit jelent-e, hogy a szerző megrágalmazza Illyés Gyulát, a komolyan veendő demokratikus gondolkodót, a nagy tehetségű népi költőt? Ugyanilyen — tettekkel való — rágalom az is, hogy Illyés nem tiltakozott a zsidótörvény ellen.

III.

Eddig a méreg hatásait vizsgáltuk. Nézzük, hol vannak azok a rések, amelyeken keresztül behatol az eleven testbe?

Illyésnél ilyen gyenge pont, ilyen védtelen hely szellemi vértezetében a modern kultúra ellentmondásos jellegéhez való viszonya. Illyés politikai és irodalmi fellépésében a parasztság helyzete, szenvedései, kivezető útjának keresése játssza a döntő szerepet. Mindenki tudja, mekkora érdemei vannak Illyésnek a parasztság valóságos, vígasztalan szörnyű helyzetének realisztikus feltárása körül. Ez a könyv is tele van megrendítően hű képekkel a magyar falu helyzetéről.

És Illyés azt is tudja: hol a kivezető út. Könyvének nem egy helyén félre nem érthető világossággal mutatja, hogy Magyarországon a földbirtok megoszlása a parasztság életének kulcsproblémája. Amíg emiatt a „nép nem tud sem gyökeret verni, sem terjeszkedni", politikai kuruzs-

lás minden. És — igen helyesen — a föld új elosztásában keresi Illyés a falusi élet összes kérdéseinek megoldását. A dunántúli egykéről írván, így foglalja össze véleményét a kivezető útról: „teremtsetek olyan állapotot, hogy a népnek ismét érdeke és öröme teljen a gyermekben, alkossatok olyan államot, amelyben ki-ki utódainak létét is biztosítva látja... ez volt az egyetlen javaslatom a megoldásra."

És ha Illyés csak eddig menne: minden rendben volna. Tőle, mint írótól, senki sem kíván többet, mint azt, hogy az igazsághoz híven tárja fel a valóságos helyzetet. És ha még a bajok orvoslásának igazi perspektíváját is felmutatja, teljesítette minden írói kötelezettségét a magyar néppel szemben. Igazat adunk neki abban, hogy nem köteles semmiféle párthoz csatlakozni, semmiféle párt-taktikától függővé tenni elvi álláspontjának nagy és a valóság megismerésén nyugvó igazságát.

Sőt, ennél is messzebb megyünk. Ismerjük és méltányoljuk azokat a szempontokat, amelyek a mai Magyarországban működő írót arra késztetik, hogy ne írja meg mindig egész véleményét, hogy olykor sokat és lényegeset kimondhatatlanul hagyjon — mert gyakran csak így mondhatja el a fontos elmondhatót. És ez sokszor, éppen ez esetben döntő jelentőségű; megéri, hogy miatta sok minden elmondatlanul maradjon.

De ennek az elhallgatásnak stiláris, erkölcsi és politikai törvényei még szigorúbban kötnek, mint a nyílt kifejezésé. Minél többről *nem* beszél, mert nem beszélhet az író, annál nagyobb felelősség terheli azért, amit, mond és ahogyan mondja. Joga van elhallgatni az igazi kivezető út konkrét jellegét. De nincs joga — éppen ilyenkor van legkevésbé joga — hamis utakat igaziaknak hirdetni, szépíteni a helytelen megoldási kísérleteket.

Nehéz elbírálni, hogy mikor taktikázik Illyés Gyula, és mikor ütközik ki nála az, hogy fontos kérdésekről előbb beszél a nyilvánosság előtt, mielőtt még belső megoldáshoz jutott, mielőtt még gondolkodása zavarosságait tisztázta volna.

Illyés többször és helyesen fejezi ki kételyét akörül, mintha Magyarországon „felülről", a nép, a parasztság aktív szerepe nélkül lehetne változtatni a birtokelosztáson. De ezt a kételyét nagyon félreérthető stílusban fogalmazza. „Jóhiszemű idealizmus, hogy lényegbevágó újításokat felülről is be lehet verni egy ország tömbjébe..." — írja. És az olvasó nem lát tisztán: ki a „jóhiszemű idealista"? Az-e, akit becsapnak az 1920 óta napirenden levő állítólagos kormánykísérletek, vagy esetleg maga a tervekkel, javaslatokkal stb. előálló kormány? Lehetségesnek hiszi-e Illyés a „jóhiszemű idealizmust" a földkérdésben a mai magyar kormányok, a nagytőke és nagybirtok kormányai részéről?

Illyés hallgat erről a kérdésről. Joga van hozzá. De az írói felelősség kérdése az volna: úgy hallgatni, hogy ez a hallgatás ne legyen félreérthető, nevezetesen ne lehessen félreérthető a reakció támogatása irányában. És itt van Illyés könyvének egyik legfőbb gyengesége. Szó van benne magáról a parasztságról; szó arról, hogy a falusi intelligencia elszakadt a néptől, idegenül áll a néppel szemben. De egyetlen szó sem esik a nagybirtokosságról (csak a nagybirtokról általában, mint fátumról), egyetlen szó sem esik a nagybirtok politikai és közigazgatási végrehajtó szerveiről: megyéről, kormányról, dzsentri-uralomról stb. Éspedig nemcsak politikai vonatkozásban nincs szó róla, hanem még az Illyést különösen — és joggal — érdeklő kultúrkérdésekkel kapcsolatban sem.

Azt lehet erre felelni: az író arról beszél, amiről akar, amivel írói tapasztalatai szerzése közben találkozott. Ez igaz, de csak féligazság. Mert Illyés könyve formailag ugyan napló, szellemi és morális önéletrajz-féle. De ugyanakkor, anyagának és szempontjainak súlya következtében ez a könyv — akár akarta szerzője, akár nem — olyan igénnyel lép fel, hogy a parasztság szenvedéseiből kiindulva, a magyar nép, a magyar kultúra kérdéseinek enciklopédiáját adja. És ebben az összefüggésben nagy jelentőséget nyer az, hogy mi ellen *nem* polemizál, mit *nem* kritizál Illyés Gyula.

Annál inkább, mert a könyv tele van éles és éleselméjű polemikus kritikai fejtegetésekkel. Itt pedig fény és árnyék elosztásának proporciója külön gondolati, külön politikai tartalommá csap át. Illyés polémiája szinte kizárólag „a" város ellen irányul. Ez „a" város persze elsősorban Budapest, melynek a magyar népélettől való idegenségét Illyés nem győzi eléggé hangsúlyozni, Budapest „az országnak tán fővárosa volt, a nép mindig idegennek tudta". „A fővárostól várjuk a segítséget, Budapesttől? Nem várhatunk tőle semmit; igaz, nem is hibáztatjuk." Stb., stb.

Falu és város ilyen módon mereven, idegenül, ellenségesen állnak egymással szemben Illyés könyvében. Ezzel pedig elérkeztünk a magyar népi demokrácia központi kérdéséhez, amelyet már Ady rendkívül világosan felismert, amelyet illetőleg Illyés messze elmaradt Ady tisztánlátása mögött. Ady tudta: a magyar nép azonos a magyar dolgozó néppel, vagyis parasztsággal, munkássággal, városi kispolgársággal, dolgozó intelligenciával. Illyés magyarországi helyzetképében a munkásság nem létezik. Budapesten csak síberek, szélhámosok, a parasztság verejtékén élősködők laknak.

Ne tagadjuk: munkások és parasztok viszonya az 1918—1919-ben elkövetett hibák, az 1919-es katasztrófa következtében ma is még felette problematikus. A munkásság legális pártja úgyszólván semmit sem tesz

abban az irányban, hogy a magyarországi dolgozó nép egyesüljön a demokráciáért vívandó harcban. A parasztság úgynevezett parlamentáris képviselői pedig a legtöbbször egyenesen arra törekszenek, hogy a város és falu dolgozói között kétségtelenül fennálló kapcsolat-hiányt szakadékká, ellenséges szembenállássá fokozzák.

Itt merül fel élesen az író felelősségének kérdése. Illyés többször hangsúlyozza az író függetlenségét a politikai pártoktól és azok taktikájától. És ilyenkor — helyesen — azt emeli ki, hogy az író a párt-taktikával nem törődve, a magyar nép nagy, központi érdekeinek szolgálatába állítsa írásait. Eddig, ilyen általánosságban minden rendben volna: ilyen általánosságban Illyés álláspontja mai alkalmazása Ady hagyományainak.

Ámde Ady ezt a programot konkrétan is megvalósította. Adyt nem kötötték sohasem a szociáldemokrata párt, sem a „Társadalomtudományi Társaság" taktikai meggondolásai. Írói felelőssége teljes tudatában hirdette Ady a munkások és parasztok szükségszerű érdekközösségét, sorsrendelte szövetségét, nem törődve azzal, mit akartak, mit tudtak ebből politikus kortársai megvalósítani.

Illyés könyvében azonban a magyar munkásosztály egyszerűen nem létezik. És ez a hallgatás annál feltűnőbb, annál kínosabb, mert hiszen ő nem elfogult, ő nem a falusi templom tornyánál messzebbre nem látó „kisgazda", hanem európai látókörű író, aki méghozzá — és ezt nagyon szépen leírja ugyanebben a könyvében — első politikai műveltségét a munkásmozgalom keretében, a Franciaországban élő magyar munkások között szerezte. Illyés tehát ismeri a magyar munkást, ismeri annak nemcsak politikai, hanem kulturális lehetőségeit és képességeit is. Gondolhatja-e őszintén, hogy Budapest, a maga százezren felüli munkástömegeivel, igazán nem jön számba a parasztság sorsa eldőltében?

Ismételjük: nem a politikai, nem a taktikai megvalósításról beszélünk; abban Illyés nem köteles még mint tanácsadó sem szerepelni. De ha a magyar nép történelmi perspektívájáról, a magyar demokrácia sorsáról olyan nagyigényű és gazdag tartalmú könyv íródik, mint az előttünk fekvő két kötet, akkor itt, ebben az összefüggésben a szerző hallgatása politikai tartalommá, politikai perspektívává nő. Mégpedig, tegyük hozzá, negatív tartalommá; olyan tartalommá, amely — akármi volt is a szerző tudatos szándéka — az uralkodó reakciós (és az uralomra törő még reakciósabb) áramlatok elleni eredményes harcot megnehezíti, gátolja.

Mert minden reakciós demagógia (és a fasiszta legelsősorban) a falusi és a városi dolgozók elválasztására, ha lehet: ellenséges szembeállítására

törekszik. És ne húnyjuk be szemünket: a magyar falu annyi csalódáson ment keresztül, hogy széles parasztrétegek ösztönös magába zárkózása, idegensége a várostól, bizalmatlansága a várossal szemben, könnyen ellenséges fásultsággá nőhet. Ennek a fejlődésnek szimptómáit Illyés megragadó erővel érzékíti meg könyvében.

Azonban Illyés megáll a puszta megérzékítésnél. Sőt az, amit saját gondolataiból hozzáfűz, nemegyszer arra alkalmas, hogy ebből az ösztönösen elkeseredett közönyből ellenséges ideológiát csináljon. Illyés nem úgy rázza fel a népet, mint Petőfi és Ady tették; nem a demokrácia, a szabadság legmagasabb színvonalú ideológiáját tárja fel előtte, nem erre az eszmei magaslatra igyekszik a nép gondolkodását és érzését felemelni. Inkább az ösztönösen meglevő, érthető, de korlátozott érzéseknek és gondolatoknak írói szempontból magas színvonalú kifejezést ad. Ámde minél magasabb ennek az irodalomnak a színvonala, minél nagyobb a meggyőző ereje, annál inkább rögzíti meg az ösztönös, szerencsétlen történelmi események hatása alatt nagyra nőtt paraszti, falusi korlátozottságot.

Nem véletlenről van itt szó. Ezzel a kérdéssel Illyés kultúrfilozófiájának középpontjában állunk; annyira középpontjában, hogy a demokrácia kérdésében mutatkozó ingadozásait itt világnézeti összefüggéseiben érthetjük meg. A sajtó-, a gondolatszabadság védelméről beszél könyvében egy helyütt Illyés. Felsorolja a kapitalista civilizáció összes parazitáit, és találó mondatokban ecseteli undorát velük szemben: „Nem tudom felsorolni mindazokat, akik elvárják tőlünk, hogy mi, akik eddig ő ellenükben kényszerültünk védeni a kultúrát (sajnos, eredmény nélkül), most őket védjük." Illyés véleményét így foglalja össze:

„Védeni akarom a kultúrát, védeni vérem utolsó csöppjéig, s riadtan nézek körül, hol védjem? Látom az ellenséget, de csak ebből tudom, hogy hol kell harcvonalban állanom, s nem abból, hogy hol van az én védeni valóm...

Védeni fogom a sajtószabadságot, de még mielőtt vérem ontom érte, gyorsan elárulom, hogy én halálát kívántam a sajtónak akkor, amikor a legszabadabb volt, amikor a legszabadabban prostituálta magát. Harci buzgalmamat ez erősen megcsappantja... Harcba tehát úgy indulok, hogy igyekszem megbocsátani védencemnek, szemet húnyok neki, rá se nézek, nehogy leköpjem, mielőtt meghalok érte."

Nem az a kérdés: újak-e ezek a gondolatok? Rousseau-tól Tolsztojig annyit írtak a modern kultúra belső ellentmondásairól, a magántulajdonon alapuló polgári társadalom kultúrát bomlasztó hatásairól, hogy itt

gyökeresen újat mondani alig lehet. A gyűlölve-leírás pátosza helyenként nagyon hatásos; de olcsó hatású, ha állva marad közismert tények leírásánál, ha a levont következtetések nem adnak komoly, megszívlelendő perspektívákat.

Sajnos, Illyésnél éppen a következtetések ellentmondóak, vagy csak felszínesen összehangoltak. A következtetés, szinte Tolsztoj stílusában művelődésellenes.

„Hát hol rejtőzik a kultúra, mi terjeszti, mi sorvasztja? Lélegzetet vettem, midőn a puszták lakosságáról írtam, hogy az sejdítésem szerint műveltebb, művészi és ítéletalkotó képességében egészségesebb lehetett akkor, amikor még nem tudott olvasni, mint most, amikor olvas ugyan, de csak szemetet."

Ha ilyen fejtegetéseket olvasunk, megértjük: Illyés „városellenes" állásfoglalása (a munkásság ignorálását beleértve) nem véletlen, hanem igenis szerves összefüggésben van filozófiájának lényeges — haladásellenes — elemeivel.

Ne értsük félre egymást: e sorok írója ellen igazán nem merülhet fel az a gyanú, mintha túlságosan el volna ragadtatva a mai kapitalista kultúrától. Bizony én volnék az utolsó, aki rossz néven venné a mai kultúra bírálójától, ha kritikája átlendül a kultúra kapitalista jellegének elítélésébe. A kérdés csak az: honnan indult el és — főleg — hová megy az ilyen bírálat, mennyire következetes, és hol válik következetlenné?

Már Tolsztojnál is úgy volt, hogy a kultúra következetesen paraszti szemszögből való megítélése a kapitalista jelleg elvetésére vezetett. Ma már nem kell sokat vitatkozni azon, hogy ebben a bírálatban nem egy reakciós elem rejlett. Másrészt azonban következetesen plebejus volt. Ami a kultúra szempontjából annyit jelentett, hogy Tolsztoj mindent félredobott, ami a parasztság alsó rétege számára nem volt közvetlenül hozzáférhető, és ebből a szempontból a nagy író — heroikus korlátoltsággal — nem tett különbséget Shakespeare és Maeterlinck, Michelangelo és D'Annunzio között. Ugyanakkor azonban Tolsztoj bírálata nem ismert kíméletet azokkal szemben, akiknek jóléte a parasztnyomorúságon alapult: a cártól, a cári bürokráciától és militarizmustól, a nagybirtokosoktól és papoktól kezdve egészen a kisebb-nagyobb uzsorásokig mindenkit leleplezett ez a kritika; minél magasabban állott az illető, annál kíméletlenebbül. Ezért mondhatta méltán Lenin, hogy Tolsztoj műveiben a parasztság évtizedes forrongásai szólalnak meg, minden gyengeségükkel, összes reakciós vonásukkal, de összes forradalmi lehetőségükkel együtt.

Illyés mindkét tekintetben eklektikus. Ami a kultúrát, főleg az irodal-

mat illeti: a maga személyére nézve a világért sem mondana le a legújabb a legavantgardistább párizsi irodalomról. Ehhez joga van. Csak éppen nem az előbb kifejtett kultúrfilozófia alapján; csak éppen nem a puszták lakosságának nevében.

Illyés társadalomtudományi műveltsége túlságosan nagy ahhoz, hogy ne lássa: az avantgardista költészetet ugyanaz a romlott nagyváros, ugyanaz a fejlett, ugyanaz a bomladozó kapitalizmus hozta létre, amely prostituálta a sajtót, a színházat stb.; a Wertheimkassza és a kasszafúró szükségképpen ugyanannak a fejlődésnek az eredményei. Most már: lehet ezt a fejlődést igenleni; lehet egy magasabb fejlődési fok nevében tagadni, ahogy mi kommunisták tesszük; lehet egy, a termelés szempontjából alacsonyabb fejlődési fok nevében bírálni, mint azt Tolsztoj tette; még azt is lehet — amit minden esztéta-literátor tenni szokott — kicsipegetni a személyesen jóleső mazsolákat és a megmaradó tortát piszoknak minősíteni, csak az a „ha akarom, vemhes, ha nem akarom, nem vemhes" álláspont lehetetlen, ellentmondásos, amelyet Illyés könyve egyesíteni próbál: avantgardista esztétának lenni a városi kultúrát elátkozó paraszt köntösében és gesztusaival.

Őszintén bevallom: nem nagyon izgatna ez a (ma felette gyakori) ellentmondás, ha a kérdés pusztán irodalmi lenne. De ha Illyés parasztiantikapitalista filozófiáját a Tolsztojéval összevetve eklektikusnak látom, akkor ez az ítélet nemcsak arra vonatkozik, hogy ki hogyan értékelte a maga korának művészi avantgardját, hanem legfőképpen arra, hogy hogyan beszélt Tolsztoj a saját Plehvéiről, Pobjedonoszceveiről (főrendőreiről és főpapjairól), és mit hallunk (és mit nem hallunk) Illyésnél Gömbös Gyuláról, Imrédyről, vagy akár a magyar hitleristákról.

Igazán szívből megértem Illyés Gyula minden esztétikai és erkölcsi ellenszenvét, és a különböző Zerkovitzokat és Miklós Andorokat Illyés sem utálhatja jobban, mint én. De büntessen a sors tízévi kényszermunkával a *Színházi Élet* szerkesztőségében, ha Göring nem undorítóbb, gyűlöletre, kiirtásra érdemesebb terméke a halódó kapitalizmusnak, mint akár tíz Miklós Andor együttvéve.

Szándékosan nem állítottam szocialista ellenpéldát Illyéssel szemben. De íme: Tolsztoj mindezt tudta, miért nem tudta Illyés?

Ezek komoly ellentmondások, mert Illyés gondolkodásának fundamentumait érintik. És itt válik érthetővé, hol szivárog be a reakciós ideológia piszkos vize Illyés szabadság felé siető szép és elegáns jachtjába. A kapitalista kultúra és rajta keresztül a kapitalizmus bírálata nem alkalmas arra, hogy játékot csináljunk belőle. Ha komolyan veszem: forradalmi

ideológia felé vezet; ha csak akkor rángatom elő, amikor éppen pillanatnyilag előnyösnek vélem, anélkül, hogy végig akarnám gondolni, utat nyitok a reakciós demagógia számára. Mert mi mást jelent a ma annyira divatos antikapitalista demagógia, ha nem azt, hogy a kapitalista rendszerrel szemben megnyilvánuló jogos tömegelégedetlenséget oda vezeti, ahova az a reakciónak kívánatos? Eltorzított, fejtetőre állított fél- (negyed-, tized-) igazságok ezek, a hazugság, az elnyomás szolgálatában.

És itt megint előttünk áll az írástudók felelőssége: kérlelhetetlenül feltárni az igazi, a nagy összefüggéseket, és éppen ennek a kérlelhetetlen igazságnak erejével leleplezni a napi politika kicsinyes sakkhúzásait. A társadalmi igazságnak ez az ereje alapozta meg Petőfi és Ady nagyságát. Hogy gyakorlati eredmény nélkül hirdették? Mit tesz ez? Ezek az igazságok voltak (és lesznek) a magyar nép tragikus konfliktusainak valóságos megoldásai. Nem az író kezében van, megkapja-e korától a választ De rajta múlik; olyat mond-e, amire jöhet a nép erejéből előrevivő válasz. Szépen mondja Illyés könyvének egy helyén: „Mi kiállunk a népért; mikor fog kiállni a nép miértünk? Nyilván, mikor érdekeink azonosak lesznek az övéivel." *Kinek* az érdeke azonban az olyan ellentmondások hirdetése, amilyenekkel, mint sajnos látjuk, tele van Illyés könyve?

Egy bizonyos: nem azoké, akikért Illyés harcba indult, akikért ma is harcol. És éppen mert e sorok írója ezt a harcot is, Illyés szerepét is benne igen fontosnak értékeli, lettek ilyen élesekké a könyv ellentmondásainak leszögezései. Mert a mai Magyarországon nem privát ügye Illyésnek, hogy mit gondol és mit ír, hanem tehetsége, ismeretei kötelezettséget jelentenek arra, hogy ne csak ösztönösen, hanem értő és tudó szeretettel szeresse az egész magyar népet. Nem szabad tűrnie, hogy gondolkodásának zavarosságaiból, gondolatainak végig nem vitt állapotából utak nyíljanak a reakciós ideológia elterjedése számára.

Ez az író igazi hűsége. Amit Illyés erről a kérdésről utoljára írt: puszta illúzió. Már egyszer idézett cikke végén azt mondja: „Meglehet, hogy hősökké kell válnunk. Lesznek köztünk, akik mániákussá fognak válni, lesznek, akik majd csak hörögnek, vagy teljesen elnémulnak, lesznek, akik megtépik ruhájukat és csak zokognak vagy átkozódnak, mint Jeremiás ... Csak Júdás nem lesz közöttünk, nem lehet." Igazán olyan biztos ebben Illyés Gyula? Nem hatnak rá intő erővel bizonyos nemrég lejátszódott események saját közeli fegyvertársai köréből? Nem fogok itt tényeket ismételni, és távol áll tőlem Illyést személyesen felelőssé tenni azért, hogy egyesek a „népiesek táborából extra-turokat táncolnak a nyilaskeresztesek bordélyaiban".

Csak azoktól az illúzióktól szeretném óva inteni Illyést, amelyeket az utolsó időben a belső biztonság pátoszával foglalt szavakba. A világért sem mondanám, hogy minden ingadozóra keresztet kell vetni; lehet, hogy hamarosan be fogja látni eltévelyedését. De akkor nem az irodalom Illyés hirdette önkorrektúrája hozta vissza a demokrácia táborába, hanem az események logikája, a politikai felelősségérzés, a társadalmi összefüggések helyesebb belátása.

Ilyen belátás felé sok energikus nekifutás — közte sok sikerült — is van Illyés gazdag és tartalmas könyvében. Akármilyen élesek is ezek a bíráló megjegyzések, semmiképp sem jelentenek egyetértést a „népiesek" magyarországi baloldali bírálóival. A magyarországi demokrata irodalom szerencsétlensége, hogy két egyoldalú véglet folytat egymás ellen — végső fokon — mindkét oldalról igazságtalan vitát. Vitát, amelynek hevességéből csak a reakció húz hasznot. De amíg Illyés az esztétaság maradványainak segítségével idealizálja a paraszti hátramaradottságot, a városellenességet, a munkásságtól való idegenséget, amíg válogatás nélkül tesz magáévá divatos reakciós jelszavakat, és segítségükkel önmaga előtt is, olvasói előtt is elhomályosít világos összefüggéseket, amíg nem látja meg az egész magyar dolgozó nép harci egységének szükségességét, és nem ennek az egységnek szolgálatába állítja ragyogó írástudását, addig minduntalan oda fogja vezetni saját gondolatainak árja, hogy, mint azt pár esetben láttuk, kétségbeesetten, lelkifurdalásoktól mardosva nézzen körül: hová is vitték saját gondolatai?

Főképpen pedig — ez az írástudók felelőssége — nincs joga olvasóitól a sajátjánál nagyobb, a sajátját korrigáló tisztánlátást követelni. Ellenkezőleg: tudnia kell, hogy az átlagolvasó igen gyakran leegyszerűsíti a szerző gondolatait. Amit ő csak játékosan, fenntartásokkal pedzett, az az olvasóban eleven, politikailag károsan ható irányzattá sűrűsödhetik és sűrűsödik is. Ezért pedig az írástudó felel. Felel azért, hogy ilyen gondolati játékok, ilyen kacérkodások a reakció ideológiájával falnak viszik a hiszékenyebbeket, kétségbeesésbe az elgondolkodni, de végiggondolni nem tudókat. Illyés ezt nagyon jól tudja és sokkal szebben is tudja kifejezni, mint én. Átadom neki az utolsó szót:

Nem ide jöttem én, nem ide indultam.
Valamit rámbíztak, amit elárultam.
Tapogatom arcom: hová is tévedtem?
S merre tűnök tova...

1939

Harc vagy kapituláció

JEGYZETEK A *SZÉP SZÓ* NÉHÁNY SZÁMÁRÓL

Ezek a megjegyzések egy már lezárt szakasz ideológiai kérdéseivel foglalkoznak. Az utolsó idő nemzetközi eseményei Magyarországon is átcsoportosulásokat, régi kérdések elavulását, új problémák felvetését hozták magukkal. Mégis azt hisszük, hogy ezek a sorok nem pusztán történelmi kérdésekre vonatkoznak. Ha a problémák történelmileg módosulnak is, van folytonosságuk. Az 1918-as októberi forradalom vizsgálata és bírálata még mindig nem vesztette el aktualitását. Azt hisszük, az itt lezárult szakasz még kevésbé.

A magyar fejlődés tragikus vonásai között nem utolsó helyen áll, hogy az igazi, következetes polgári demokráciát Magyarországon sohasem képviselte tömegpárt. Különös paradoxon: kis parazita rétegek önző érdekei védelmére hatalmas pártszervezetek jönnek létre, a kizsákmányolt milliókat, a valóságos magyar népet nem képviselte soha tömegszervezet. Mocsáry, Justh Gyula, Ady Endre egyedül álló emberek voltak, még Károlyi Mihály is magára maradt az októberi forradalom vezető rétegében, és a körülötte kikristályosodó paraszti lelkesedés nem kapott szervezeti formát. Ennek nemcsak a tömegek jogfosztottsága az oka. A cári Oroszország brutálisabb elnyomása nem tudta megakadályozni a narodnyikmozgalmak szervezett begyökerezését a paraszttömegekbe. (A forradalmi munkáspártról ebben az összefüggésben nem beszélünk.)

Falu és város egymáshoz való viszonya döntő tényező volt az európai demokráciák kialakulásában vagy elvetélésében. A hanyatló, középkorian kicsinyes városok közönyössége, polgárainak szűk látóköre buktatta meg a német parasztforradalmat, vetette vissza évszázadokra Németor-

ság kulturális fejlődését. London és a „yeomanry", Párizs és a francia parasztság forradalmi-demokratikus szövetsége az alapja a mai nyugati demokráciák létezésének. Azóta a kapitalizmus kibontakozása, a munkásosztály önálló, forradalmi fellépése jobbra hajtotta a polgárság vezető rétegeit. Ugyanannak a szövetségnek hiánya, melynek megléte az angol 1648-ból, a francia 1793-ból nemzetet teremtő, nemzetközileg kitörölhetetlen eseményt teremtett, keserves tragikomédiát csinált a német 1848-ból. A gazdaságilag elmaradt Oroszország városa és faluja már mint munkásság és parasztság szövetkezett 1905-ben és 1917-ben. A demokrácia győzelme itt már új világtörténeti szakaszt jelentett: a szocializmus győzelmét. Vajon lekerült-e ezzel a polgári demokrácia a történelem napirendjéről? Csak Ibéria hősies tusáira kell visszaemlékezni, csak a most folyó, japán imperializmus elleni kínai szabadságharcot kell figyelni, hogy a kérdésre helyesen válaszoljunk. A világtörténelem menete az elmúlt évtizedekben a demokráciának ismét szinte váratlanul nagy kilátásokat adott. A spanyol szabadságharc bukása és még más példák is azt mutatták, hogy az akkori angol-francia demokraták nem állottak helyzetük magaslatán. Hogy milyenek lesznek a jövőben a demokrácia kilátásai, mik lesznek konkrét, napi problémái, erről ma meddő volna vitatkozni. Annál fontosabb és aktuálisabb feladat az elmúlt eredmények és balsikerek okainak tisztázása. A jövendő cselekvés körülményeit senki sem tudhatja előre. A győzelem záloga nincs senkinek a tarsolyában. Annál világosabban kielemezhetők azok a szubjektív tényezők, melyek bármilyen körülmények között a polgári demokrácia vereségéhez kell hogy vezessenek.

Itt csak a magyar demokrácia gyengeségeiről fogunk beszélni. Mi az oka, hogy a népfrontmozgalmak virágkorában Magyarországon még csak ideiglenes ideológiai közeledés sem jött létre a reakció ellen harcoló csoportok között? Ennek az időnek egyik legjellemzőbb tünete volt, hogy az annyiszor becsapott, csalódott parasztság elégedetlensége és vágyódása végre irodalmi hangot kapott. Ez volt a „népies" mozgalom elsőrangú fontossága; egyes képviselőinek tehetsége, fogyatékossága stb. emellett eltörpül. Az, hogy végre a paraszttömegek bajai és kívánságai napirendre kerültek, hogy a közvélemény kénytelen volt velük foglalkozni, rajtuk vitatkozni: új, nevezetes tény volt. A komoly viták, melyek a „népiesek" zavarosságait, ingadozásait, reakciós kilengéseit és tendenciáit kíméletlenül felfedték volna — elismerve e mozgalom fontosságát, amelynek az egyes írók és könyvek csak felkavart hullámai voltak — a magyar demokrata tábor kialakulásának kezdetei lehettek volna.

Az olvasó a következő cikkben megtalálja e bírálat legáltalánosabb körvonalait. De ez a kritika mindig a fent meghatározott kettős célt tartotta szem előtt: a „népiesek" hibái nem takarták el e sorok írója előtt a lassan készülő népmozgalom fontosságát, sőt a bírálat tárgyi élességét éppen ennek a háttérnek jelentősége adta meg.

A magyar polgári demokrácia legtudatosabb és leghatározottabb irodalmi orgánuma, a *Szép Szó*, mereven elutasította a „népiesek", a „falukutatók" irodalmát. Ebben az élességben a *Szép Szó* egyik legpozitívabb oldala is megnyilvánul: a lap vezető írói — igen helyesen — nem ismernek tréfát a modern reakció nyílt vagy elkendőzött elméleteinek kérdésében. Míg a „népiesek" gyakran kokettálnak a „fajelmélet" különböző változataival, sőt egy részük egyenesen elsüllyed bennük, addig a *Szép Szó* állásfoglalása ebben a kérdésben határozott, kompromisszumot nem ismerő. Gáspár Zoltán élesen és találóan bírálja Jászi Oszkárt, amiért engedményeket tesz a „falukutatók" ilyen irányú tévelygéseinek, és egy későbbi cikkében kegyetlen iróniával leplezi le Németh László „mélymagyar" és „hígmagyar" elméletének reakciós ellentmondásait és abszurd következményeit. Ez a *Szép Szó* irányvonala a mai magyar kultúra bírálatában. Helyes és értékes irányvonal. A reakciós elméletek — különösen a fajelmélet — veszélyességét ma Magyarországon nem lehet túlozni. Éppen a mai reakcióra, a „fajelméletre" és társaira áll, hogy aki az ördögnek a kisujját odanyújtja, annak az hamarosan elkapja az egész kezét.

De a *Szép Szó* publicistái és kritikusai a „népiesek" mozgalmában csak ezt a reakciós negatívumot látták. Úgy harcoltak ezek ellen a hibák és tévelygések ellen, mintha itt, és nem a hatóságban, nem a nyilasoknál lenne a reakció fő fészke, mintha a gyakran csakugyan reakciós kilengések, elméletek stb. mögött nem mozgolódna valami, amit az igazi demokratának örömmel kellene látnia, féltő gonddal kellene ápolnia: a parasztság kezdődő felébredése az első ellenforradalmi éveket követő fásult közönyéből. Ez az egyoldalúság teszi a *Szép Szó* polémikus cikkeit még ott is hatástalanokká, ahol tartalmilag nem helytelenek.

Aki a *Szép Szó*nak csak néhány számát is figyelmesen elolvassa, különös stiláris megfigyelésre jut: kevés magyar lapot írnak ilyen szenvedélyes gondossággal és főleg olyan gondosan kifejezésre jutó szenvedélyességgel, ahol pátosz és gúny egyaránt jelzik, hogy az írók szívügyükről szólnak: szeretet és gyűlölet, lelkesedés, harag és megvetés egyaránt őszinte, belülről jön és ezért megkapja az olvasót.

Csak *egy* tárgykör van, amelyről a *Szép Szó* írói jéghideg objektivitás-

sal beszélnek: ez a magyar földreform kérdése. K. Havas Géza például a reakciós nagybirtokos Scherer Péter könyvéről ír bírálatot. A bevezetésben ezeket mondja:

„A nagybirtok elleni támadások meggondolatlanok és felületesek. A földosztás híveinek érvei túlnyomórészt nem állják ki a tárgyilagos és komoly bírálatot. A földosztók — mint erre a *Szép Szó* már korábban rámutatott — tulajdonképpen nem is adnak részletesen kidolgozott, kivihető javaslatot, hanem csupán egy földosztási javaslatot indokolnak jól-rosszul. Elméleti vezérük, Matolcsy Mátyás tudományos értékét a *Szép Szó* kellően ismertette. Scherer döntő előnnyel indul a földosztók elleni harcba: ellenfeleinek nincs igazuk.

Ezt az előnyt azonban rosszul használja fel. Könyve tulajdonképpen a földosztó demagógiának nagybirtokos demagógiára való travesztálása."

Az objektivitásnak persze itt is van érthető indoka: a *Szép Szó* állandó harcot folytat a demagógia minden fajtája ellen. És kétségtelen, hogy az utolsó években — a hatóság és a nyilasok oldaláról — szinte állandó demagógia folyt a földkérdés körül. *Ez ellen* jogos volna az ideológiai harc. Persze, akinek szívügye a magyar paraszt földhöz juttatása, aki tudja és érzi, hogy Magyarország demokratikus átalakulása mindaddig lehetetlen, puszta utópia, amíg az agrárfeudalizmus maradványai nincsenek gyökeresen kiirtva, az éppen ez ellen a demagógia ellen harcolna felháborodottan, az a demagogikus hazugságokkal az igazság pátoszát szegezné szembe. Ez a pátosz, mellyel különben gyakran találkozunk a *Szép Szó* hasábjain, itt teljesen hiányzik. A földkérdést úgy kezelik, mintha a Mars lakhatóságának egy új hipotézise merülne fel, ahol kizárólag a tudományos pontosság ellenőrzése a fontos; legfeljebb annak elutasítása, hogy a még nem precizírozott eredményeket jogosulatlanul használják fel valamely világnézeti propaganda érdekében.

A földkérdés „alacsony színvonalú" tárgyalása még a komoly megvitatást is lehetetlenné teszi a *Szép Szó* íróinak szigorúan tudományos igényei számára. A radikális Kovács Imre könyve alkalmából K. Havas Géza ezt írta:

„Ha a földreformerek retorika, pátosz és rossz statisztikák helyett törvényjavaslattal állnának elő, lehetne velük vitatkozni. Ha merevségükből engedve meghallgatnák a szektájukon kívül állók tárgyilagos érveit, lehetne velük együttműködni. De amíg világszemléletük csupa hamis retorika, országépítő programjuk egy nem létező javaslat indokolása, addig tiltakozni kell jóhiszemű, de tudománytalan tudományosságuk, éktelen ékesszólásuk és felelőtlen feladatvállalásuk ellen."

Ne kapaszkodjunk kicsinyes részletellentmondásokba. Nézzük az okfejtés lényegét, a kívánt tudományosság igazi belső tartalmát. Maga a „törvényjavaslat" előtérbe tolása rosszindulatú kihasználása a földosztás hívei elméleti és politikai zavarosságának. Hogy az ellenforradalmi Magyarország Gömbös, Imrédy vagy más által összeerőszakolt parlamentje nem akar és nem tud igazi földreformot hozni, az minden értelmes ember előtt világos. Akinek ebben a kérdésben még illúziói vannak, azt hasznos lett volna felvilágosítania K. Havas Gézának. De ha csak parányi megértéssel nézné nem az egyes „földreformereket", hanem azt a paraszti vágyódást, amely a mozgalom mögött van, látná, hogy minden jóhiszemű földreformer — tudatosan vagy nem tudatosan — éppen a magyarországi erőviszonyok olyan megváltoztatására törekszik, mely földreformot egyáltalában lehetővé tesz. Itt nagyon is egészséges lenne a józan kritika. De semmi sem áll a *Szép Szó* publicistáitól távolabb, mint az, hogy ezt a kérdést akár csak érintsék is, sőt éppen itt emelik a „demagógia" vádját. Az olyan bírálatok, mint a fent idézett, csak még jobban elterelik a fő kérdésről a figyelmet.

K. Havas Géza tudományos nemzetgazdasági szempontokat szegez szembe a „földosztó demagógiával". Ennek a tudományosságnak sajnos, megvan a maga politikai története. 1918-ban a magyar polgári demokrácia vezető rétege (Károlyi Mihály kivételével) szintén „államférfiúi", „tudományos" magatartást tanúsított a földreformmal szemben. Ezért, volt olyan gyökértelen az 1918—1919-es demokrácia; ezért kellett elbuknia. (A kommunisták 18—19-es földpolitikájának egészen más természetű hibáiról két évtized óta annyiszor beszéltek éppen a kommunisták, hogy itt erre rátérni fölösleges.)

De a *Szép Szó* tudományosságának nagyon határozott és világos osztálytartalma van. K. Havas Géza nem is kertel e körül, hanem elismerésre méltó nyíltsággal fejti ki álláspontját. A magyar kormány 1939-es törvényjavaslatának bírálatában egyebek között a következőket írja:

„Az elavult demo-liberális-zsidó állambölcselet szerint (főbb képviselői többek közt Széchenyi, Eötvös, Mill és Spencer) az állam fő feladata az állampolgárok vagyonbiztonságának megvédése"... A javaslat „jelentékeny részben nem kisbirtokokat, hanem csupán kisbérleteket akar létesíteni a nagybirtok egyes részein. Ugyanakkor azonban tizenöt évi időtartamra bizonytalanná teszi a földbirtoklást, mert mindaddig, amíg a »reform« lebonyolítása nem történt meg, egyetlen nagybirtokos sem lehet biztos afelől, hogy birtokának milyen hányadát és melyik részét tarthatja meg."

„A javaslat kényszeríti a nagybirtokosokat, hogy birtokaik egy részét kisbérletbe adják. Kérdés azonban, hogy az állam vállalja-e a kezességet a földbirtok megfizetéséért? Ha kezességet vállal, az adófizetők joggal tiltakoznak az ellen, hogy belevonják őket egy olyan üzletbe, amelyben nem kívántak és nem kívánnak részt venni. Ha nem vállal kezességet, viszont kényszeríti a birtokost, hogy a hivatalos közegek által kijelölt személyeknek bérletet adjon, teljes magánjogi bizonytalanságot, sőt anarchiát teremt. E bizonytalanság és rendetlenség teremtése pedig semmiképpen nem az állam és a kormány feladata."

Ezeket a kimerítő idézeteket azért hoztuk, hogy az olvasó K. Havas Géza saját szavaiból vonja le a következtetéseket: a földreform megítélése gazdasági szempontból nála azon múlik: nem zavarja-e a mai magyar nagybirtokos-kapitalista rendszer zavartalan működését (a „200 család" vagyonbiztonságát természetesen beleértve). Politikai szempontból pedig azért ítéli el a törvényjavaslatot, mert nem teremt nyugalmat, nem vet véget a földreform körül folyó „demagógiának". K. Havas Géza itt is egészen általánosan beszél, és ezzel a forradalmi munkások, a parasztok és ideológiai képviselőik földosztó propagandáját egy nevezőre hozza a nyilas demagógiával...

„A ráígérés folyamata már az első pillanatban megindult, és a földkérdésben tapasztalható nyugtalanság még fokozódott. A földosztó mozgalmak »Földet a népnek!« jelszava tartalmilag talán nem helyes, de kétségtelenül nagy vonzóerejű."

A tudományos tárgyalás, a hűvös objektivitás igazi tartalma tehát az, hogy a parasztság csak objektuma, nem pedig cselekvő és döntő szubjektuma legyen a magyar földreformnak, hogy a földreform lehetőségét, kereteit a nagybirtokosok és nagytőkések „vagyonbiztonsága" állapítja meg.

Ez a tartalom és az ennek tökéletesen megfelelő hang tett eleve reménytelenné és terméketlenné minden vitát a *Szép Szó* demokrata csoportja és a „népiesek" komolyan demokrata törekvésű része között. Ezért nem hathattak tisztázó erővel a *Szép Szó* érvei, még olyankor sem, amikor tárgyilag nem voltak tévesek, mint az idézett esetekben. A parasztmozgalommal, a parasztság sorsával szemben táplált — vagy fitogtatott — közönyösség joggal elriasztóan hatott: áthághatatlan válaszfalat emelt a kialakuló magyar demokrácia két olyan csoportja között, amelyek együttműködése, kölcsönös egymásra hatása mindkettejük érdekében kívánatos lett volna.

A *Szép Szó* írócsoportja nemzetközi ismeretekben messze az átlagos magyarországi színvonal felett állt. Ha tehát a hatósági nyomás lett

volna az igazi ok, amiért a magyar parasztkérdésben helytelen állítások tudományos cáfolatára szorítkoztak, bőven lett volna módjuk, nemzetközi agrárkérdések tárgyalása alkalmával — virágnyelven — mondani, sejtetni azt, ami Magyarországot illetőleg a szívükön fekszik. Külföldi, nemzetközi tartalmú cikkek természetesen voltak a *Szép Szó*ban; a parasztkérdésekről is. Így Bauer Péter és Kósa János tanulmánya: *Az európai parasztság jövője*. De mi itt a perspektíva?

„Ezekből a jelenségekből arra lehet következtetni, hogy az európai parasztság felszámolásban van. A természetes társadalmi erők oda irányulnak, hogy teljességgel elpolgárosítsák és mint parasztságot számbeli leg eltüntessék. A paraszti életforma oly alacsonnyá degradálódik, hogy az kiszorul Európa területéről, és az alacsonyabb kultúrájú világrészek őstermelő lakossága emelkedik fel arra a társadalmi színvonalra, amit egykor az európai parasztság jelentett."

Csak mint szimptómát, mint a fent kimutatott hideg közönyösség szimptómáját, elméleti és történelmi megalapozásának kísérletét idézzük ezeket a sorokat. Tudományos értékük: nulla. Közismert tény, hogy az imperializmus fejlődési perspektíváját Hobson 1902-ben ilyen irányban fogta fel. De ami vitatható — bár helytelen — volt már tizenkét évvel az első imperialista világháború kitörése előtt, az reakciós utópiává lett húsz évvel annak befejezése után. Nem is említve, hogy ez a perspektíva a gyarmatok százmilliós parasztságának felszabadulási harcaival szemben mutat ugyanolyan közönyösséget, mint amilyent a magyar földkérdésben megállapítottunk. Ennek az irányzatnak felel meg Hatvany Bertalan lírai vallomása: „Semmi kedvem »drukkolni« Csang Kaj-sek marsall kékinges kormányának".

Nem vagyok freudista. Sőt a társadalomtudományban egyenesen veszedelmesnek tartom a freudizmust. De ha az ember bizonyos demokrata tudósok és publicisták működését figyelemmel kíséri, különös jeleit tapasztalhatja a Freud megállapította „gátlás"-nak.

Mindenkinek a tudása korlátozott; senki se lehet szakember az emberi tudás minden körletében. De a tudományos lelkiismeretnek minden magára adó publicistában elevennek kellene lennie. És állapítsuk meg: általában a demokrata tudósok és publicisták lelkiismerete e tekintetben igen érzékeny. Vannak azonban pontok, ahol — azt mondhatnók — freudi „gátlások" lépnek fel, és a goromba marxisták ilyenkor osztályokra vezetik vissza e finom, tudat alatti folyamatokat. Lássuk, mennyi joggal?

Komoly nemzetközi példával kezdem. E sorok írójának volt alkalma közelről megfigyelni Max Weber széles körű tudását és szigorú tudományos lelkiismeretességét. Ha egy kínai név helyes átírásával nem volt tisztában — szándékosan választottam ilyen aprólékos példát, de ez a módszere minden kérdésre vonatkozik —, hetekig búvta a szakkönyveket, levelezett a szakemberekkel, míg végre sikerült pontosan megállapítani a tényt. Ámde ugyanez a Max Weber egyszer előadást tartott a szocializmusról, és kiemelte annak lehetetlenségét, mert úgymond, a „Recht auf den vollen Arbeitsertrag" — a jog a munka teljes hozadékára — mint a marxizmus követelése: gazdasági abszurdum. Ez utóbbi állítás helyes is, de a nagy tudású és kínosan lelkiismeretes kutató nem tudta, nem vette tudomásul, vagy „elfelejtette" (itt van a „gátlás"), hogy az idézett elmélet Lassalle-tól származik, és Marx már 1875-ben részletesen kimutatta tudományos tarthatatlanságát. Nem tudom, Max Weber túlélte volna-e, ha egyszer Hoseás prófétát összetévesztette volna Ámosszal. Ezt a „tévedést" nem vette tragikusan.

A *Szép Szó* gondosan előkészített és megalapozott cikkeiben nemegyszer találkozunk ilyen „gátlásokkal". Ezekkel az „apró-cseprő elírásokkal" nem lenne érdemes foglalkozni, ha nem lenne bennük különös és jellemző rendszeresség.

Csak pár példát írunk ide a sok közül. A már idézett Bauer—Kósa-cikkben a parasztkérdésről ezt olvassuk: „Lenin fennen hirdette, hogy a paraszt a proletariátus ellensége." Honnan veszik ezt a „tudományukat" a szerzők? Ha már nem vették maguknak a fáradtságot, hogy belekukkantsanak Lenin műveibe (íme a „gátlás": lesült volna a bőr a képükről, ha egy Mill- vagy Oppenheimer-idézetben tévednek, és sokkal kisebb tévedéseket igazítanak ki gúnyos triumfussal ellenfeleiknél), más „forrásokból" is megtudhatták volna, hogy ennek éppen az ellenkezője felel meg a tényeknek. Lenin egész működésében a munkások és parasztok szövetsége vezető helyen áll: a mensevikek, a trockisták stb. ellen emelt politikai vádjai között nem utolsó helyen áll az, hogy ezek a parasztság forradalmi lehetőségeit a cárizmus alatt alábecsülték, ignorálták, a proletárforradalom győzelme után pedig nem akarták ezt a szövetséget kiépíteni, éppen abból a helytelen, reakciós „elmélet"-ből kiindulva, amelyet Bauer és Kósa Leninnek tulajdonítanak.

Lenin összetévesztése azokkal, akik ellen — éppen ebben a kérdésben — egész életén át harcolt, durva tudatlanságot árul el az orosz történelemben. És ki parancsolta a szerzőknek, hogy ezt a kérdést érintsék, ha fogalmuk nincs róla? Ezt csak azért tehették, mert ez az a terület, ahol a

„gátlás" működik, ahol lelkiismeretfurdalás nélkül lehet hetet-havat összehordani, föltéve, hogy az adott pillanatban úgy látszik, hogy érvként szerepelhet a forradalmi munkásmozgalom, a demokrata átalakulás forradalmi változata ellen.

A tények elfogulatlan vizsgálatának, a tények tényként való elismerésének ez a „gátlása", közismert tények ilyetén fejtetőre állítása Fejtő Ferencnél van a legjobban kifejlődve. Őnála — ismét csak néhány példát sorolok fel —, teszem, azt a „megállapítást" találjuk, hogy a kommunisták nem tiltakoztak a versailles-i béke ellen. Nem tudom, mit tanult Fejtő a radikális munkásmozgalomban való rövid vendégszereplése alatt. De azt, hogy a III. Internacionálé hogyan viszonylott az első imperialista háborúhoz és az azt befejező békéhez, a legnépszerűbb brosúrákból is megtudhatta volna. Ám itt megint a Max Weber-probléma áll előttünk: Fejtő nem merne Ignotus Pál szeme elé kerülni, ha a párizsi új „perszonalista" csoport különbségét más csoportoktól csak egy árnyalatot is eltévesztve írná le. A forradalmi munkásmozgalom nagy problémáit illetőleg azonban „szabad" a legvadabb reakció rágalomarzenálját is forrásnak használni.

Ez nem túlzás. Mert éppen Fejtő egy másik cikkében — Nizan regényéről írva — elmondja, hogy a könyv fiatal, éretlen hősei hogyan fogják fel a marxizmust. E leírást így fejezi be: „Hozzátehetném: *ami benne egyéb totalitárius rendszerekkel rokon*" (kiemelés Fejtőtől). És hogy az olvasó tisztán lássa, hogy itt nemcsak az éretlen regényhősök képzelődéseiről, eltévelyedéseiről van szó, hanem a „valóságról", így fejezi be gondolatmenetét: „Nincs-e igaza Mussolininak, amikor a következőket írja (1921 végén): »Megvallom, ha köztünk, fasiszták és kommunisták közt, nincsen is politikai kapcsolat, igen nagymérvű szellemi rokonság van köztünk.«"

Ha itt csak Fejtő múltjának egy — érthető — „komplexumáról" lenne szó, nem kellene sokat beszélni róla. Fejtő nemcsak ilyen „feledékenységekkel" szeretné múltjának egy elfelejtendő szakaszát „lereagálni", de támadásba megy át: diszkreditálni igyekszik például Bernanost, akit, jobboldali létére, a spanyol reakció szörnyűségei az ellentáborba vittek. „Mindig gyanakodtam a megtért bárányokra, magamban tiltakoztam az előjogok ellen, amelyeket ösztönösen és magától értetődően juttat nekik az a közönség, amelynek kebelére éppen megtérnek." Csakugyan? Tehát a „bárány"-nak balról jobb felé szabad „csatangolni", és akkor az „igazsághoz elveinél is hívebb tollforgató" áll előttünk, de ha az útvonal jobbról bal felé visz, akkor gyanús egyéniséggel állunk szemben?!

De ismételjük: Fejtő „komplexuma" nem egyéni, legfeljebb méreteiben. Amit Fejtő Mussolini tekintélyére hivatkozva állít, azt megtaláljuk Szirtes Andornál is, K. Havas Géza pedig Féja Gézával polemizálva egyenesen eltagadja azt a paktumot, amelyet a szociáldemokrata pártvezetőség a magyar kormánnyal kötött, elárulván és feladván a földmunkásság szervezkedési jogait. Így torzul el a tudományos lelkiismeret, ha a forradalmi munkásmozgalom vagy a forradalmi demokrácia kérdései felmerülnek.

A *Szép Szó* ilyen freudi „komplexuma" azonban nemcsak a marxizmusra szorítkozik. A forradalom minden fajtája olyan rémkép, hogy a szó puszta hallatára megszűnik az elfogulatlan tudomány, és helyébe a liberális vagy reakciós történetírás dajkameséi lépnek. Bauer—Kósa többször említett cikke így beszél a középkori parasztforradalmakról:

„Az egyes nemzetek történetírói már megállapították, hogy a középkor derekán milyen virágzást ért meg a parasztság, és hogy nagy lázadásai után (Franciaországban a jacquerie, Angliában Watt Tyler, Magyarországon Dózsa György felkelése, Németországban az 1525-i lázadás) miképpen süllyedt vissza a teljes letargiába, hogy maradt ki a nemzeti fejlődésből."

Nem tudom, hol tanultak Bauer és Kósa történelmet? De minden valamirevaló monográfiában megtalálhatják, hogy a Wat Tyler-féle felkelés (1381) *után* van a XV. században az angol parasztság „aranykora", az az idő, amelynek utópikusan stilizált képe olyan mélyen kihatott Shakespeare történelem- és társadalomfelfogására. Éppen így nem igaz, hogy ezután az angol parasztság „kimaradt a nemzet fejlődéséből". A nagy angol forradalom hadseregét még a parasztság, a „yeomanry" tette ki; csak a forradalmat követő évszázad kapitalista fejlődése semmisítette meg ezt az osztályt. A magyar és a német jobbágyság szörnyű elnyomatását a parasztlázadások leverése után egészen durva „post hoc propter hoc" volna e forradalmaknak tulajdonítani. E forradalmak védekező harcok voltak a parasztság életszínvonalának süllyedése ellen, olyan időben, amikor még nem voltak meg objektív előfeltételei annak, hogy a parasztok felkelése a városi polgári demokrata forradalomban lelje meg vezérét, mint a XVIII. század végén Franciaországban.

Itt sem véletlen elírás van előttünk. A forradalom, a forradalom bármilyen kísérlete: ez vagy közvetlen oka a nemzet bajainak (K. Havas Géza Martinovicsról), vagy legalábbis a reálpolitikai tisztánlátás teljes hiányának elárulása (Barabás Tibor a márciusi ifjakról). És a *Szép Szó* enfant terrible-je, Hatvany Bertalan, egészen nyíltan, minden óvatos

taktikázás, kiegyensúlyozás mellőzésével kifecsegi a szerkesztőség titkait:

„Nem Robespierre győzött, hanem a jakobinus hagyomány, amely csak Thermidor után válhatott alkotóerővé. Napóleon elbukott, de hagyománya lehetővé tette a kisebbik Napóleon uralmát. Cromwellnek emlékét is átkozzuk, liberális kultúremberek..."

Hatvany Bertalan apolitikus őszinteségén keresztül tisztán látjuk a *Szép Szó* legnagyobb, centrális gyengeségét: a tömegektől való rettegését. A *Szép Szó* írói becsületes ellenségei voltak a magyar reakciónak. A *Szép Szó* komolyan vette, áldozatkészen vállalta a demokratikus szabadságjogok védelmét. De ez a harc a magasrendű intellektusok szellemi párviadala legyen. Ne csak a reakciós demagógiától megrészegült, félrevezetett tömeg ne avatkozzék bele, hanem a parasztság, a munkásosztály is várja meg a lehiggadt áldemokrata „államférfiak" döntését; ne próbálja maga erejével irányítani saját sorsát. Ahol ez megtörtént: kilengés. Cromwell emléke átkozott, és a jakobinizmus csak a harmadik köztársaság parlamenti politikusainak képében viselhető el.

Ismét nem egyéni elcsúszásról van szó. Ugyanabban a számban, amelyből Hatvany szavait vettük, K. Havas Géza nagy tanulmányt írt Millről. Gondosan meghatározza érdemeit: „Ő volt az első, aki a demokrácia kérdéseit pontosan és napjainkig érvényesen felvetette." Ezt az állítást néhány előzetesen kiemelt Mill-idézet támasztja alá: „Közönséges és műveletlen csorda" alakítja a világot saját képére..., „nem elég a hatalom zsarnoksága ellen védekezni, szükség van a közvélemény elleni védekezésre is..." Aztán így folytatja: „A többség műveletlensége és osztályönzése állandó veszedelem... Védekezni kell minden zsarnokság ellen, akár egyesek zsarnoksága, akár a többségé." Hogy Fejtő asszisztál Havasnak, nem meglepő. Ő persze nem a klasszikussá áporodott Millnél, hanem a legújabb párizsi „perszonalistáknál" keres ideológiai támaszt. Ezek nagy érdeme, hogy élesen elválnak a „demokráciát papoló demagógoktól".

Elméleti kvintesszenciáját ennek a világnézetnek Ignotus Pál érdekes cikkében találjuk meg. (*Megalázás és igazolás.*) Ebben a cikkben is felleljük a demokrácia tömegtől független, tömegellenes meghatározását. Ignotus az 1938-as keserves müncheni csalódás után felveti a kérdést, vajon az akkori Anglia és Franciaország valódi vagy csak „úgynevezett" demokráciák-e? A valódiság mellett dönt. Mert a demokrácia lényege a „személyi méltóság tiszteletén nyugvó rend, nem pedig a tömegdüh dik-

tatúrája, vagy a kültelki csapszék töltelékének közéleti inflációja, amivel sokan azonosítják". És ezt részletesen kifejti a következő gondolatmenetben:

„Senkinek sem jutott eszébe például a demokrácia, az »igazi«, a »népi« demokrácia diadalát üdvözölni abban, hogy Afganisztánban egy analfabéta proletárfi, a »Vízhordó fia« a felizgatott fanatikus tömeg élén elfoglalta a királyi trónust, kiirtotta a civilizatorikus igyekezetű Amanullah híveit, s némely »korszerű« változtatással, szigorítással és tekintélybiztosítással helyreállította a törzsi, a »faji« vakhit és hierarchia zsarnoki rendjét. Ha azonban a mi körzetünkben tűnik fel egy nyughatatlan vízhordó fiú, a »népi«, az »igazi« demokrácia nevében követelnek neki hatalmat a demokrácia eltiprására... A demokráciáknak dicsőségére válik, hogy vonakodnak ezenmód »korszerűvé«, »valódi«-vá és »népi«-vé zülleni."

Ez az okfejtés nagyon érdekes és tanulságos. Meglátjuk benne, hogyan függnek össze és alkotnak — egyelőre, sajnos, még nagyon is összeforrott — egységet a *Szép Szó* legjobb és leggyengébb tulajdonságai, a reakció minden formájával szemben táplált izzó gyűlölet és a tömegek önálló megmozdulásától való félelem.

Jellemző és aktuális Ignotus Pál gondolatmenetében a tömegmozgalmak összekapcsolása a reakciós népbolondító, a tömeghisztériát előidéző demagógiával. Ez a háború utáni imperializmusban csakugyan gyakrabban és nagyobb méretekben lépett fel, mint régebben. De persze, tévedés lenne itt teljesen új jelenséget látni. A feudális reakciónak pl. sikerült a vendée-i és bretagne-i alig felszabadult jobbágyparasztságot a nagy francia forradalom ellen harcba vinni; a Habsburg-reakció nemcsak a rutén parasztok felkelésével támadta hátba a lengyelek szabadságharcát és 48-ban a román, szerb, horvát stb. nemzetiségi mozgalmakkal a forradalmi Magyarországot, hanem az első világháború előtti keresztényszocialista párt vallásos-antikapitalista demagógiájával sikerült neki az osztrák—német liberalizmusra döntő csapást mérni stb., stb.

Ez a jelenség annál világosabban ütközik ki, minél forrongóbb a társadalmi helyzet, minél nagyobb, politikailag járatlan tömegeket kerget a gazdasági fejlődés a kétségbeesés felé. A tömegek kétségbeesett elkeseredése, az a hangulatuk, hogy az adott helyzet nem nyújthat nekik segítséget, hogy csak a jelenleg uralkodó, velük közvetlenül szemben álló rétegek megbuktatása lehet számukra kivezető út: egyaránt talajt teremt a progresszív forradalmi propagandának és a reakciós demagógiának; a tömegek igazi érdekeit híven és erélyesen szolgáló politikusoknak éppúgy, mint a reakciós népbolondításnak, a lelkiismeretlen népcsalásnak.

Az 1917-es novemberi forradalom előestéjén Lenin a következőket írta erről a kérdésről:

„És lehet-e azon csodálkozni, hogy az éhségtől és a hosszú háborútól elgyötört és kimerített tömeg »kapva kap« a fekete százak mérgén? Lehet-e a kapitalista társadalmat összeomlása küszöbén az elnyomott tömegek kétségbeesése *nélkül* elképzelni? S megnyilatkozhatik-e a kétségbeesés a tömegekben, ahol nem kevés a tudatlanság, másként, mint minden szellemi méreg növekvő fogyasztásában?"

A világháború utáni évtizedek története alaposan igazolta Leninnek ezt az analízisét. Ámde Lenin nem állt meg a tények megállapításánál, hanem gyakorlati következtetéseket is vont le belőlük: az elkeseredett, kétségbeesett tömegek annyiban esnek áldozatul a reakciós demagógia mérgének, amennyiben nincs senki, aki nekik a helyes, igazi érdekeiknek megfelelő kiutat megtalálná. Ahol ez megtörténik — mint polgári demokrata keretek közt 1793-ban vagy szocialista módon 1917-ben —, ott hatálytalanná válik a reakció mérge.

Lenin helyett lehetett volna tehát olyan forradalmi demokratákat idézni, mint például Marat volt. Mert hiszen számos magyar kérdésben — gondoljunk a nyilas propaganda időleges sikereire a földmunkások és szegényparasztok között — polgári demokrata perspektívákról volt szó; a komoly, elszánt harc a földosztásért, ennek bátor szembeszegzése a demagógiával használhatott volna. De ha a szociáldemokrata kormánypaktum az „államférfiúi bölcsesség", ha K. Havas Géza gondoskodása a „200 család" vagyonbiztonságáról az „objektív tudomány utolsó szava", akkor a méltán csalódott, a joggal elkeseredett tömegeket maguk a demokraták kergetik bele a reakciós demagógia fertőjébe.

Ignotus Pál becsületesen keserű cikke a versailles-i béke és München paradox politikai összefüggését állapítja meg a polgári demokrácia sorsának látószögéből:

„A demokrácia pártjai előbb azzal buktak meg, hogy hiába kapálóztak a nemzetiségi rablás ellen; aztán azzal, hogy azt, ami ellen ők kapálóztak, parancsuralmi nyomásra takarították el azok, akik azelőtt ragaszkodtak hozzá."

A ténymegállapítás helyes, de vajon a polgári demokrácia csakugyan áldozati bárány mindkét fordulatban? Ignotus helyesen mondja: „Ezt a csúfságot a demokrácia a demokráciáknak köszönheti." Nagyon helyes, de mit következtet ebből szerzőnk? Először az általunk már ismert harcot „a kültelki csapszék közéleti inflációja" ellen. Másodszor azonban a demokraták politikájának tisztességes, őszinte önkritikáját. Kritikát

a habozás, a megalkuvás, a „reálpolitika" felett. Mert ez hiányzott, a reakció ismét győzött, azért fordult a versaillesi béke revíziója — az igazi demokrácia egykori követelése — a demokraták ellen. „A demokrácia érvényén az mit sem változtat, legfeljebb azokat marasztalja szégyenben, akik csak féllélekkel, csak alkalmakként tudnak hinni benne. A tanulság az, hogy teljes lélekkel kell hinni benne."

Aranyigazság. És teljes lenne az egyetértés köztünk és Ignotus Pál között, ha a cikknek csak egy szava is elárulná: mit jelent ez a — helyesen követelt — rendületlen hit a valóságban? Ki felel meg Ignotus demokrata ideáljának pl. a nagy francia forradalomban? Marat és Robespierre, vagy pedig a girondisták, sőt esetleg Sieyès vagy akár Mirabeau? Mert az 1918-tól 1938-ig terjedő korszakban nem egy alkalom volt ezt az ideált a gyakorlatba átültetni. Gondoljunk csak a spanyol demokrácia hősies önvédelmi harcára a spanyol—német—olasz fasizmus ellen; gondoljunk a nemzetközi demokrácia magatartására ebben a kérdésben.

Ilyen alkalom nem egy akadt az elmúlt húsz év folyamán. De az alkalom sohase talált Marat-kra és Robespierre-ekre, akik a tömegekre támaszkodva, a tömegek aktivitását felkeltve megvédték volna a demokráciát: a nép jogait és valóságos érdekeit. Ebben a világban, a Garamiak és Vázsonyiak, a Daladier-k és Chamberlainek világában, ahol elpusztulhatott a hősies Spanyolország az Ignotus Pál szerint valóságos (nem úgynevezett) demokraták barátságos asszisztenciájával — joggal csodálkozhatik-e Ignotus Pál, ha ebben a világban a tömegek egy részére hat a reakció mérge? Kiben higyjenek? Mire várjanak Ignotus Pál értelmében? Vajon arra és addig, amíg a *Szép Szó* érvei meggyőzik a Daladier-kat, hogy helyesebb a spanyol népköztársaságot támogatni, mint Francót?!

Megaláztatás? Igen. Igazolás? Nem. Tömegektől rettegő demokrácia: fából vaskarika. A külső és belső reakciót támogató, imperialista háborúkat felidéző rezsimek: csakugyan *úgynevezett* demokráciák.

Nem hiányzik a tragikus elem abból, hogy ezt az okos Ignotus nem tudja, nem akarja belátni; ez a tragédiája az egész *Szép Szó*-demokráciának. De olyan tragédia ez — amit Ignotus Pál cikke helyenkint szépen sejtet —, amely, mint az Ibsen típusú, nincs híján a tragikomikus, sőt a komikus elemnek sem.

A *Szép Szó* írói általában okos és — leszámítva a leszámítandókat — képzett emberek. Perspektíváik ugyan gyakran csak légvárak, de elemzéseik nemegyszer értelmesek, realisztikusak. Persze, ebbe a realizmusba

is bele van fonva a tömegekbe vetett hit teljes hiánya. Ezért csaphat át ez a realizmus fantasztikus, sőt misztikus csodavárásba. A logikus gondolatmenetből a legsötétebb kétségbeesésnek kellene következnie, — de egyszerre, minden megokolás nélkül, minden eddigi okfejtés ellenére, salto mortale következik, és váratlanul az az igazi demokrácia győzelmének a lehetőségeit mutatja.

Heine egy helyütt a szentimentalitást a XVIII. század materializmusának rossz lelkiismereteként fogja fel. E szellemes fogalmazást talán így lehetne a *Szép Szó* íróira megfelelően variálva alkalmazni: misztikus hitük azt mutatja, hogy a *Szép Szó* írói maguk is érzik néha, hogy „államférfiúi higgadtságuk", szárazon racionalista elképzelésük a történelem befolyásáról, elzárkózásuk a tömegek elől: csődöt mond az események logikájával szemben.

E rossz lelkiismeret szava itt-ott kicsendül Ignotus Pál hűvösen és ironikusan patetikus sorai mögül. Nyíltan misztikus kifejezést kapott Fejtő Ferenc cikkében, amely Cassou könyve alkalmából a franciaországi 48-as forradalom problémáit tárgyalja. (Csak mellesleg jegyezzük meg, hogy a már megállapított „gátlás" itt is működik: a francia forradalmi demokrácia legnagyobb alakjának, Blanquinak neve nem fordul elő a dolgozatban.) Fejtő a francia 48 elemzésével eljut a burzsoázia sajátos szerepéhez saját forradalmában, a polgári forradalomban. Megállapítja, hogy a burzsoázia számára a Lajos Fülöp-féle „juste milieu" a legmegfelelőbb életforma. „Vajon a polgárság valaha is akadhatott különb politikai bölcseletre, mint amilyen a »juste milieu«, a helyes középút gyakorlatának elmélete? A polgár életformája az alku, a megalkuvás. S van-e becsületesebb alku az ötvenszázalékosnál? Az alkotmányos királyság maga is ily, ötvenszázalékos megalkuvás, a köztársaság és az autokrata királyság között." És a továbbiakban nem alap nélkül mutat rá a Lajos Fülöp-rezsim és a harmadik köztársaság közös vonásaira. „A harmadik köztársaság szelleme és szerkezete elég pontos mása a polgár-királyság korrupt, sokszínű, bankokrata szellemének és szerkezetének. Kis zökkenőktől eltekintve (s attól, hogy a nagy kérdések megoldását örökre elodázná) »tökéletesen« működik."

Mi ebből a tanulság? — kérdi Fejtő és arra a megállapodásra jut, hogy a történelem a demokrata gondolkodást itt dilemma elé állította.

„Bízni a népforradalmak teremtő, igazságtevő erejében és szükségében, az »alulról jövő«, a szenvedélyekből született haladásban, vagy csak »felülről« a műveltségtől, az elit szakértelmétől, a kormányon levők képességeitől remélni a nagy igazságtalanságok orvoslását s a technikai

társadalom minden fontos szabadságjogot épségben hagyó megszervezését?"

Ez csakugyan a *Szép Szó* demokratáinak dilemmája. Fejtő a dilemmát egy kicsit úgy oldja meg, mint Kant a „transzcendentális dialektika" problémáit: két megoldást ad. Kant a metafizika kérdéseinek megoldhatatlanságát azzal akarta nyilvánvalóvá tenni, hogy minden metafizikai kérdésfeltevésre két, egyaránt bizonyítható (és ezért nem bizonyítható) megoldást mutatott; például szerinte egyforma logikával levezethető, hogy a világ véges és hogy végtelen stb.

Fejtő modernebb Kantnál. Nála nem két egyformán (és ezért egyformán nem) bizonyítható logikai gondolatsor áll egymással szemben, hanem: logika és irracionalitás, gondolkodás és hit, ész és értelem. A *Szép Szó* igen képzett munkatársai biztosan tudják, hogy ez a szembeállítás a „totalitárius" qártok és rendszerek világnézetében alapvető szerepet játszik. Gondoljunk csak az utolsó évtizedek német bölcseletére, Gundolfra, Spenglerre, Klagesre, Bäumlerre, a fasizmus ideológiai előfutárjaira és később előharcosaira.

Az ész a „juste milieu" mellett kell hogy döntsön: „A tapasztalat és az elmélkedés az emberedő embert inkább a »juste milieu« rezignált választására készteti." Tehát lemondás minden „forradalmi romantikáról"? De akkor miért nem áll ki a *Szép Szó* egész mellel Daladier és Chamberlain mellett? Honnan Ignotus Pál idézett cikkének patetikus elkeseredése? Miért nem ítéli el Fejtő bölcs következetességgel a francia 48 „romantikáját"?

Ész-ok erre Fejtő gondolati fegyvertárában nincs és nem is lehet. Ő maga mondja — elutasítva Lajos Fülöp megbuktatásának a materialistáktól felsorakoztatott osztályindokait: „Mindig is úgy éreztem, hogy Lajos Fülöpben a polgárság — regényes okokból — azt az uralmi formát döntötte meg, amely leginkább megfelel szerkezetének s igényeinek." És ha egyszer megtörtént a regényes csoda, miért ne következzék be másodszor is:

„Ki nem hallja máris, ki nem hallja az új negyvennyolcasok meneteléséét? Nem, nem hallucinálok, hallom távoli, ütemes éneküket, amelybe fegyverzörgés és dobpergés, békevágy és elszántság vegyül: »szabadság, egyenlőség, testvériség« — s ami nélkül az egész csak az iménti bukott szólam lenne: »vagy a halál«."

Fejtő itt romantikus kánkánjával kitáncol a sorból — milyen metsző gúnnyal kritizálná K. Havas Géza ezt a gondolatmenetet, ha vele egy „népies" írónál találkozna a földosztás kérdésében? De azért Fejtő cikke

mégis komoly szimptóma: jele a *Szép Szó*-demokrácia rossz lelkiismeretének, saját belső gyengesége — be nem vallott — megérzésének. A benne rejlő ellentmondást le kell szegezni, de nem szabad csak ironizálni. Mert lehet (csak: lehet, nem kell), hogy a *Szép Szó* íróinak komoly önkritikájához fog vezetni, annak belátásához, hogy a reakció ellen, a demokráciáért, a tömegekkel való kapcsolatnak világnézeti s politikai előfeltételei vannak, amelyeket a *Szép Szó*nak kellett volna eddig és kellene a jövőben kiméletlen önkritika segítségével önmagában megteremtenie.

Fejtő végkonklúziója előtt ezeket írja: „A barbár erőszak, az új feudalizmus légnyomása, ha még nem is porlasztotta szét, de hamarosan szétporlasztja a választófalakat, az ellenséges osztályok és pártok között." Helyes. De mit tettek a *Szép Szó* demokratái, mit tett maga Fejtő ez óhajtott cél érdekében? Kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy ugyanebben a cikkben denunciálja a szélsőbaloldalt — oldalvágással a magyar kommunisták felé is —, hogy „önmaga gyatra érdekeit" nem rendeli alá a nagy közös érdekeknek. De ha a kommunista munkásoknál Fejtő szerint minduntalan előbújik a „totalitárius lóláb", miben különbözik Fejtő elképzelése a Daladier-féle „egységfront kommunisták nélkül"-koncepciótól? Nem tiszta miszticizmus-e akkor és így új 48-at remélni?

Mert ha Fejtő „eszének" lenne igaza, nem maradna más hátra, mint sürgősen és végérvényesen kapitulálni a „juste milieu" — alaposan megváltozott — mai formái előtt; vagyis a fasiszta reakció és az igazi, magát komolyan vevő, a tömegeket megmozgató, megszervező és kielégítő demokrácia élethalálharcában kiagyalt utópiákat hajszolni.

Ezt persze komoly demokratának, sőt meggyőződött liberálisnak is nehéz megtennie. A régi liberalizmus az utolsó évtizedekben sokkal szégyenletesebben, gyávábban hódolt be minden reakciónak, mint 48-as elődei. Ma a napnál világosabban látható, hogy csakis a tömegek harca jelent komoly erőt a reakcióval szemben; hogy a „juste milieu" hívei támogatnak minden reakciót, legfeljebb (soha meg nem fogadott) tanácsokkal látják el abban az irányban, hogy hogyan lehetne a reakciós, népelnyomó, imperialista intézkedéseket „értelmesebbekké" tenni, „humanizálni". Felületes felszín, mintha reakciós tömegdemagógia és „okos" demokratikus politika harcolnának egymással a vezetésért. A valóságban a reakció és az igazi haladás erői küzdenek az elnyomott és kizsákmányolt tömegek megnyeréséért. Hová áll, hová állhat a *Szép Szó* ebben a harcban, ha teoretikusai a felület hamis képeit tekintik igazságnak, a valóság lényegének?

Ez elméleti kérdés ugyan, de következményeiben brutálisan gyakor-

lati. Az a tanácsadói szerep, amelyről az előbb beszéltünk — tanácsot adni a reakciónak, hogyan intézze dolgait „célszerűbben, kultúráltabban" — a dolgok, a gondolatok vaslogikájából kényszerítve fel-felmerül a *Szép Szó* hasábjain. Még egy olyan okos, képzett és meggyőződött demokrata író is, mint Gáspár Zoltán — a „mulatságosan paradox helyzet" teljes tudatában — fordul a magyar kormányhoz: „... ha már velünk s a magyarságnak a mi hitünk szerint való értelmével nem törődnek, hát legalább védjék meg saját magukat" (tudniillik a nyilasok ellen). A baloldal — Gáspár szerint — „szűkre szabott rezervációs területen" él, és „lojális magatartással várja, hogy majd jobb idők elkövetkeztében békés és alkotmányos eszközökkel tágíthatja korlátait... Ezért szeretnénk egy igazi és magában bízó jobboldali rendszert látni...". Gáspár folyton és világosan érzi helyzetének visszásságát, sőt komikumát is. De a dolgok logikája erősebb. Ha az uralmon levő kormány osztályalapjai ingadoznak, ha ennek a bizonytalanságnak (a cikk 1938 őszén jelent meg) a nyilasok az első haszonélvezői, akkor tényleg csak két lehetőség áll Gáspár előtt: vagy egy baloldali tömegmozgalom (munkások, parasztok, intelligencia népfrontjai) felé fordulni, vagy a kormánytól kívánni, hogy ha jobboldali is, de kormányozzon, legyen erős a nyilasokkal szemben. Sajnos, ennél a józan okosságnál nem képzelhető el fantasztikusabb utópia az adott helyzetben. De olyan utópia, mely a kicsinyes próza minden csúfságát egyesíti a romantika valóságtól való elrugaszkodottságával.

Igazságtalanság volna ebben és hasonló cikkekben (például Remenyik Zsigmond: *Baloldal és hagyomány*) a keserű iróniát észre nem venni. Igazságtalanság lenne eltekinteni azoktól a nehéz körülményektől, amelyek között a *Szép Szó* íródott; eltekinteni attól, hogy Magyarországon ma sok mindent csak virágnyelven, körülírva a sorok közt, sőt elhallgatással lehet kimondani. Ha tehát Ignotus Pál azt a jelszót adja ki: „Fiaim, csak zümmögjetek!", teljesen egyetértünk vele. A virágnyelven folytatott propaganda a forradalmi demokrácia egyik legszebb hagyománya. Csernisevszkij és Dobroljubov irodalmi kritikák formájában tépték szét a cárizmus ideológiáját, bírálták az ingadozó, megalkuvó liberalizmust, gyülekeztették a forradalmi demokrácia kádereit. Gábor Andor mintegy húsz évvel ezelőtt megénekelte már a „zümmögést":

Harsányan szól, mi titkon szól, a dalban,
A hűvös szóhoz bűvös tűz tapad...
Költő mit elrejt, annál láthatóbb nincs,
S azzal lesz úrrá vad hatalmakon.

És Horváth Béla, Gáspár, Ignotus nem egy írása megmutatja, hogy még a mai Magyarországon is sok mindent lehet — direkt vagy indirekt kifejezéssel — világosan elmondani. A „zümmögés", a taktikázás ellen tehát a világért sem emelnénk kifogást. A baj ott van: *mit* „zümmög" — sajnos elég gyakran — a *Szép Szó?*

Ne legyen félreértés: nem a szocialista forradalom igenlését vártuk a *Szép Szó*-tól. A mi bírálatunk teljesen immanens: csak annak következetes végiggondolását s hirdetését kereste a *Szép Szó* hasábjain, amiért ez a folyóirat megalakult: az önmagát komolyan vevő polgári demokratizmust.

De ennek van egy csalhatatlan próbaköve: a szenvedő, az elnyomott és kizsákmányolt tömeghez való viszony; akkor is — sőt éppen akkor —, ha ezeknek a tömegeknek kívánságai, akár tartalomban, akár módszerben, eltérnek a demokrata ideológusok elképzeléseitől. Ilyenkor súlyos problémák, lélekbe vágó konfliktusok merülhetnek fel. Hogy azonban valaki igazán, szíve mélyén demokrata-e, az ilyenkor válik el. A kérdés, mit akar inkább, demokráciát mindenáron, vagy csak olyan demokráciát, amilyent ő — nem véletlenül, hanem társadalmilag meghatározott világnézeti motívumoktól hajtva — magának elképzelt? A kérdés: mitől tart inkább; attól, hogy nem mozdulnak meg szavára a tömegek és győz a reakció, vagy attól, hogy a megmozduló, a reakciót leverő tömegek megzavarják a „rendet", „káoszt" teremtenek, lerombolnak olyat is, ami az ideológus szívének kedves?

A demokrata ideológnsoknak ez a dilemmája az újkori történet minden komoly fordulóján újra és mindig új formában jelentkezett. A XIX. század folyamán azonban ez a konfliktus gyökeresen új tartalmat kapott azáltal, hogy a polgári társadalom súlyánál és szervezettségénél fogva legfontosabb tömege, a munkásosztály, a polgári demokráciától eltérő, saját célokért indult a harcokba.

Lilburne vagy Marat idejének konfliktusai ezáltal megváltozott, elmélyült formában merülnek fel. A munkásosztály a szocializmust akarja; az olyan ideológusok, mint a *Szép Szó* írói, polgári demokráciát akarnak. A komolyan veendő polgári demokraták elé ily módon a következő lelkiismereti kérdés mered: mitől félnek jobban: attól-e, hogy a munkásosztályt elnyomó reakció egészen vagy részben leszámol a polgári demokratikus szabadságjogokkal, vagy pedig attól, hogy a tömegek esetleges győzelme társadalmi intézkedéseiben túlmegy a polgári társadalom korlátain? Mit gyűlölnek jobban: a munkástömegeket elnyomó reakciót, mely a polgári demokráciát is gúzsba köti, vagy pedig a szocialista társa-

dalmi rendet, melynek perspektívája a munkásosztály minden megmozdulásában benne rejlik?

Egyáltalában nem szükségszerű, hogy ez a dilemma mindenkor azzal az éles aktualitással merüljön fel, mint Oroszországban 1917-ben, vagy Magyarországon 1919-ben. Sőt a spanyol és kínai szabadságharcok, a francia népfrontért vívott küzdelmek fontos tanulsága, hogy épp a munkásosztály legforradalmibb rétege, ha a körülmények megkövetelik, hajlandó és képes lemondani saját céljai rögtöni megvalósításáról még akkor is, ha a belső erőviszonyok azt megengednék.

De ebből soha és sehol sem következhetik örökös, egyszer s mindenkorra való lemondás. Persze: forradalmi munkáspárt is lemondhat egyes esetekben az aktuális, a rögtöni megvalósításról. A munkásosztályt azonban gazdasági léte a szocializmus irányába fejleszti; az ő problémái csak a szocializmusban találhatnak végleges megoldásra, bár nemegyszer belső és nemzetközi körülmények helyes felismerése egy hosszú szakaszra is kiküszöböli a szocializmusért folytatandó közvetlen harcot.

Ez a kilátás a mai polgári demokrácia alapvető lelkiismereti kérdése, konfliktusa. Mert ennek a perspektívának állandó, bár lappangó létezése új fényt vet a napi politika minden kérdésére, még akkor is, ha a forradalmi munkásság az adott taktikai helyzetben elutasítja, sőt, provokációnak, a proletariátus fontos érdekei megsértésének minősítené a szocializmus aktuális megvalósításának felvetését (Spanyolország, Kína). Ezen a vizsgán, ahol nem egyes elméleteket kiagyaló doktrinérek kérdeznek, hanem a történelem maga adja a censust, megbukott nem egy szubjektíve őszinte meggyőződésű demokrata: ilyen vagy olyan ideológiával, elveit cinikusan vagy önmardosással megtagadva, tényleg, tetteivel a reakció szolgálatába lépett.

A tisztánlátás itt sokat segíthet. De láttuk, hogy a higgadt racionalizmus éppúgy nem mindig biztosítéka az objektív helyzet megfelelő átlátásának, mint ahogy a komoly képzettség sem teremti meg mindig a történelmi összefüggések helyes felismerését. Így Fejtő Ferenc egyszer Heinéről azt írja, hogy „a juste milieu híve" volt. Ezt a történelmi tévedést talán célszerű egy kissé közelebbről megvilágítani, mert a történelmi példa egyszersmind a fent elemzett dilemma kérdését is konkretizálja: megmutatja, hogyan oldotta azt meg egy igazi demokrata.

Akár Fejtő, akár én garmadával szállíthatnók az idézeteket, amelyek szó szerinti értelmében Heine lelkesen dícsérte Lajos Fülöpöt és rezsimjét. De ez nem oldja meg a kérdést. Heine először is — helyesen — elismerte a Lajos Fülöp-rezsim haladó voltát a félfeudális, szétdarabolt

Németországgal szemben. Dicséretei azonban mindig ironikusan kétértelműek, és ez a kétértelműség egyfelől „zümmögés" a cikkek legális német megjelenése érdekében, másfelől kísérlet arra, hogy olyanok számára is leleplezze a júliusi királyság antidemokrata fináncoligarchiáját, akik a direkt támadásokat el sem olvasnák. Erről a módszerről Heine nemegyszer nyilatkozott, szintén ironikus nyíltsággal: „Alfieri szemére veti Voltaire-nek, hogy mint filozófus a hatalmasok ellen írt, ugyanakkor azonban, mint kamarás, vitte a fáklyát előttük. A sötét piemonti nem vette észre, hogy Voltaire, miközben szolgálatkészen vitte a fáklyát a hatalmasok előtt, azzal egyszersmind mezítelenségüket is megvilágította."

Az Alfierire való célzás oldalvágás a Börne típusú demokraták felé. És hogy Heinének mennyire sikerült voltaire-i szándékait megvalósítani, mutatja az akkori reakció egyik legképzettebb és legérdekesebb képviselőjének, Gentznek levele Cottához, annak az újságnak a kiadójához, amelynek részére Heine párizsi tudósításait, a juste milieu „dicséretét" írta, az osztrák kormány nevében követelvén, hogy a kiadó ne közöljön többé ilyen cikkeket. Gentz ezt írja:

„A papságot és a nemességet már régen nem akarja senki; el vannak intézve: requiescant in pace! (Nyugodjanak békében.) De ha az olyan embereket, mint Perrier-t (Lajos Fülöp miniszterelnöke. — *L. Gy.*) és híveit, vagyis az alkalmazottakat, bankárokat, földbirtokosokat, boltosokat éppen úgy a közmegbotránkozás tárgyává tesznek, mint az egykori hercegeket, grófokat és bárókat, akkor ki kormányozza végül az államokat?"

Ennyi talán elég a juste milieu „hívéről". Heine esete azonban éppen az általunk elemzett dilemma szempontjából még érdekesebb. (Fejtő hamis beállítását azért kellett megcáfolni, hogy itt a helyes kérdésfeltevéshez eljussunk.) Heine meggyőződéses demokrata volt — nagyon ellentmondásos véleményekkel a szocialista forradalomról. Egyfelől — Saint-Simontól alátámasztott — szimpátiát érzett az eljövendő szocialista rendszer iránt, és úgy látta, hogy a kapitalizmus ocsmányságait ez fogja rendbe hozni. Másfelől rettegve félt attól a kultúrátlanságtól, amelyet — mint sokszor hitte — a proletárforradalom magával hoz. Amikor ez a lelki válsága a tetőponton volt, *Lutetia* című műve francia kiadásának előszavában részletesen foglalkozik ezzel a kérdéssel. Miután leírta abbeli aggodalmát, hogy a proletárforradalom barbársága oda fog vezetni, hogy „staniclit" csinálnak a *Dalok könyvéből*, így vonja le a konklúziókat:

„Ez a régi társadalom már régen halálra van ítélve. Hadd legyen igazság! Törjék össze ez a vén világ, melyben az ártatlanság elpusztult, ahol

az önzés virágzott, ahol ember kizsákmányolta az embert. Tetőtől talpig dőljenek össze ezek a bemeszelt sírhalmok, melyekben a hazugság és az igazságtalanság laktak! És áldott legyen a fűszeres, aki egy szép napon staniclit sodor a költeményeimből, hogy kávét és dohányt pakoljon bele a szegény öregasszonyok számára, akiknek addig nem volt ebben az élvezetben részük — fiat justitia, pereat mundus!" (Legyen igazság, veszszen a világ!)

De a következőkben még egy, talán még fontosabb érv merül fel, amely még egyenesebb feleletet ad a mi dilemmánkra. Heine itt arról beszél, hogy a kommunistáknak és neki közös az ellenségük: a német nacionalista reakció:

„Egész életemben megvetettem őket és küzdöttem ellenük, és most, hogy a kard kihull haldokló kezemből, vígasztal az a meggyőződés, hogy a kommunizmus, amelynek útjában lesznek, megadja nekik a kegyelemdöfést. S biztosan nem bunkóval, hanem egyszerűen egy rúgással fogja őket elintézni ez az óriás, úgy, ahogy egy békát szoktunk eltaposni. Ez lesz az első fellépése. A nacionalizmus hívei elleni gyűlöletből majdnem hogy megszerettem a kommunistákat."

Heine a válaszúton úgy döntött, ahogy becsületes demokratának döntenie kell.

Ezen a válaszúton állottak a *Szép Szó* ideológusai is. A válaszút szót itt persze nem kell a mai, a holnapi döntés értelmében felfogni. Amit mi itt — igen élesen — bíráltunk, az arra akart rámutatni, hogy bár ezek az írók mély és komoly szubjektív meggyőződéssel gyűlölik a reakciót, mégis vannak ideológiájukban olyan elemek és tendenciák, amelyek őket, bizonyos körülmények között, arra késztethetnék, hogy a válaszúton a reakciót részesítsék előnyben. (Azért hangsúlyozták olyan egyoldalúan ezek a bíráló megjegyzések a *Szép Szó* cikkeiben megnyilvánuló negatív, veszélyes irányzatokat.)

Nem pusztán elméleti kérdésről van itt szó. Ez a magyar politika egyik fontos kérdése. A *Szép Szó* itt felsorolt gyengeségei tették hatástalanná bírálatukat a paraszti demokrácia kialakuló, zavaros ideológiájáról; még akkor is, ha sokban helyes volt a bírálat. Az utolsó években megindult demokratikus mozgalmak két iránya — a városi és a falusi — nem talált egymásra, nem korrigálta bajtársi kritikával egymás hibáit. Sőt: ellenségesen állottak egymással szemben, és ez a viszony hozzájárult ahhoz, hogy *mindkettejük hibái elmélyültek.*

Bírálatunk egy már lezárt történelmi szakaszról szólt. De ez távolról sem jelenti azt, mintha maga a kérdés pusztán történelmi jelentőségű

volna. Senki se tudhatja, milyen fordulatok elé kerül még a magyar nép sorsa. De akármi lesz, fontos kérdés marad: milyen típusú megoldás felé törekszenek a magyar demokraták? Fontos kérdés marad: Ady Endre és Károlyi Mihály, vagy Vázsonyi Vilmos követői lesznek-e a magyar sors egy eljövendő válságában? A gyáva megalkuvás útja pedig zsákutca. Nem enyhíti a reakció engesztelhetetlen gyűlöletét, ugyanakkor azonban reménytelen elszigetelődést jelent a haladás minden tényezőjétől. A *Szép Szó*-csoport jobb sorsot érdemel, ha ma — reméljük: csak ma még — vannak is benne olyan tendenciák, melyek e zsákutca felé vezetnek.

1940

Háy Gyula két színdarabja

Háy Gyula e két drámája,* melyet olvasóink az *Új Hang* régebbi évfolyamaiból ismernek, jelentékeny helyet foglal el az utóbbi évek drámai termésében. Háy színdarabjai annak a — sajnos, nagyon ritka — kísérletnek az eredményei, amely a napjainkban csaknem teljesen kiveszett drámai princípiumot a realizmus szellemében akarja megújítani.

A drámai erő hiányát az irodalom már régen érzi. A naturalizmust (és később a szimbolizmust) követő kritikai és irodalmi viták élénken foglalkoztak ezzel a problémával, de sem az elméleti, sem a gyakorlati megoldási kísérletek nem vitték előbbre az ügyet. Évtizedeken át töltötték meg a színpadot olyan darabok, amelyekben nem-drámai, külsőleges mozzanatok: brutálisan „hatásos" jelenetek, üres „feszültség", szcenikai cifraságok és hangulatok, a téma „aktualitása", a dialógus napi célzásai stb., stb. szolgálták ki az irodalom különböző divatait.

Az ár ellen úszó írók száma igen csekély volt. A modern polgári világnézet elpusztítja az érzéket a drámaiság iránt a jelen életében, s ezért a múlt valóban drámai művei sem tudnak eleven erővel példákul és útmutatókul hatni; legfeljebb antikváriumi, semmire sem kötelező érdeklődést keltenek.

Ilyen körülmények közt meg kell becsülnünk azt a kevés számú írót, aki valóban realizmust akar, aki az élet lényeges vonásait a valósághoz híven igyekszik kidolgozni, s ezen az úton eljut a dráma alapelveihez: nagy történeti erők összeütközéséhez az emberi lélekben, az emberi lélek körül, s azokra a szcenikailag láthatóvá tett küzdelmes és társadalmilag jelentékeny emberi viszonylatokra, melyeket ezek a konfliktusok előidéztek. E kevés számú író közé, aki ma a valóban drámai drámára törekszik, tartozik Háy Gyula is.

* *Isten, császár, paraszt* és *Tiszazug*

Annak idején, 1932 végén, az *Isten, császár, paraszt* egyszerre híressé tette Háy Gyula nevét breslaui, majd berlini előadásával. A darab nagy sikert aratott, és a reakciós körök elkeseredett ellenállását hívta ki. December végén a kormány betiltotta a Deutsches Theater további előadásait.

Ennek a szenzációnak, a darab körül kitört harcnak, megfeleltek a kritikai megítélés éles különbségei. Az *Angriff* ezt írta Háy drámájáról: „A cél az, hogy a német nép számára történeti kialakulásának ősmotívumai eltorzíttassanak. És, ki kell mondani, hogy Háy ért is hozzá, hogy az embert illúziójától megfossza." Ellenben az akkor baloldali Herbert Ihering azt mondja Háy darabjáról, hogy „a nagy forma elragadó színműve", és Friedrich Wolf, az ismert forradalmi drámaíró felszólítja a közönséget, tiltakozzék a darab betiltása ellen, s követeli, hogy a darabot játsszák tovább, ha kell zártkörű előadásokban, föltéve, hogy a kormány nyílt színpadi előadást nem engedélyezne.

Ezeknek a vitáknak a szovjet sajtóban is megvolt a visszhangja: Lunacsarszkij elismerő kritikát írt a darabról, természetesen megvilágítva annak véleménye szerinti fogyatékosságait is.

Az *Isten, császár, paraszt* erős hatása nem véletlen. Háy fontos, a mai publikumot is érdeklő történeti témát választott: azoknak a különböző történeti erőknek a tragikus küzdelmét, melyeknek az összeütközéséből és együttműködéséből a modern polgári állam létrejött. Ezt a jelentékeny témát Háy Gyula nem közönséges erővel fogta meg. Megmutatja, hogy olyan drámaíró, aki az életben és a történelemben nemcsak keresi, hanem meg is találja a valóban drámai, valóban tragikus konfliktusokat, s azokat valóban drámailag tudja a színpadra állítani. Háy Gyulának ez a speciális drámai tehetsége nagy lépést jelentett a forradalmi színmű német fejlődésében, nagy lépést a pusztán agitáló színpadtól a valóságos dráma felé.

Háy eredeti témája az volt, hogy milyen komikus és tragikomikus ellentét feszül a történeti erők hazug ideológiai formái és valóságos gazdasági és társadalmi tartalmuk között.

Hőse, Luxemburgi Zsigmond (a XIV. század végén, a XV. elején, előbb Magyarország királya, azután német-római császár), mert Háy úgy látja, hogy Zsigmond kalandorságában ez az ellentét bizonyos öntudatossággal lép fel. Háy, Bernard Shaw elmés módszerével, Zsigmondnak ezt a jellemvonását a lelkiismeretlen szélhámos teljes tudatosságává stilizálja. Háy Zsigmondja ezt mondja: „Veheted a dolgokat úgy, ahogy' csakugyan vannak. És veheted őket úgy, ahogy' hívják őket. Aki mindent

úgy vesz, ahogy' csakugyan van, azt tartom én embernek. Aki mindent úgy vesz, ahogy' híjják, azt nem tartom többre a csizmám talpánál."

Zsigmond Háy Gyula színművében eleinte csak puszta kalandor. Mint kis német fejedelem, akinek az országa már egészen el van adósodva, nőül vette a magyar király beteg lányát, s ezzel magyar király lesz belőle. A nemesség ellen irányuló uralma ellen a főnemesség fellázad. A darab azzal kezdődik, hogy a király a siklósi várban fogságban ül, s a magyar urak, Garai, Cillei és a többiek azt követelik tőle, hogy írja alá a lemondását. Zsigmond cinikusan és okosan az urak tényleges érdekeire apellál és (szellemesen felépített jelenetben) eléri azt, hogy az urak elállnak ettől a tervüktől, s beleegyeznek abba, hogy Zsigmondot német-római császárrá választassák.

Zsigmond Háy darabjában mindig azon a pszichológiai alapon lép fel, hogy „a puszta egzisztenciáját" kell megvédenie, mert különben, ha a koronát elveszíti, akkor a szó szoros értelmében koldulni mehet. Ez a koncepció teljesen Bernard Shaw szellemében van kigondolva és keresztülvíve. De a dráma folyamán jelentékeny tragikomikus hatásokká fokozódik, részben a shaw-i alapkoncepció kereteinek szétfeszítése nélkül. A császárrá megválasztott Zsigmond, hogy az egyházi szakadást rendbehozza, Konstanz városában zsinatot hív össze. (Akkoriban három egymással konkurráló pápája van a katolikus egyháznak.) Császár és pápa ezen a zsinaton az intrika és a csalás összes eszközeit mozgásba hozzák egymás ellen, hogy mindegyik a saját érdekének megfelelő megoldást érje el. János pápa, aki a zsinaton jelen van, úgy akarja Zsigmondot a közvélemény szemében legyűrni, hogy lemond a pápaságról, azzal a fönntartással, hogy az ellenpápák ugyanezt teszik. A zsinat már ingadozik, mikor Zsigmond, fölényes demagógiával, szintén leteszi a koronát és a jogart, és „meghajlik" a lemondott pápa „nagysága" előtt, sőt le is térdel előtte. A pápa és a császár egyaránt tisztában vannak vele, hogy becsapták a zsinatot. Zsigmond, aki a tömeg ujjongása közepette a pápa előtt térdel, ezt mondja neki halkan:

„— Hamisság, csalás és kétszínűség ellen kitűnő gyógyszereim vannak: ámítás, színlelés, képmutatás!"

Mire a pápa, szintén halkan, áldozó kézmozdulattal Zsigmond feje fölött, így felel:

„— Átkozott komédiás!"

Ez a jelenet egyike a legjobb Shaw-stílusú jeleneteknek a mai dráma területén. A képmutatás kölcsönös leleplezése kitűnő és hatásos szcenikai kifejezésre talált ebben a jelenetben.

De Háy darabja nemcsak a tudatos és tudattalan képmutatók kölcsönös leleplezését tartalmazza, nemcsak az ellentétet fogja át pápa és császár, haldokló feudalizmus és vajúdva születő polgári állam között, hanem a szegények, elnyomottak és kizsákmányoltak lázadását is, akiknek az ideológiáját ebben a drámában Husz János képviseli, s tömegeit Žiška vezeti. S miközben Háy ezt a forradalmi mozgalmat ábrázolja, természetesen mélyebb és igazibb drámára bukkan, mint amilyen eredetileg tervezett történeti tragikomédiája volt.

S ebben az összefüggésben Háy Zsigmond királyának már többnek kell lennie a meggyőződéstelen kalandornál. S csakugyan: Zsigmond itt már modern uralkodó, vagyis a polgárság uralkodója akar lenni. Németországban is, Magyarországon is szociális alapot keres egy olyan politika számára, amilyent ugyanebben a korban Franciaország és Anglia királyai folytattak. De ez a szociális alap mindkét országban egyelőre túl keskeny, Zsigmond, aki voltaképpen a nemesség ellen, a polgárság javára szeretne uralkodni, folyton kompromisszumokat kénytelen kötni a nemességgel és az egyházzal. Egyre ki akar szabadulni ebből a béklyóból, de ez sohasem sikerül neki. S ebből a meghasonlásból valóságos történeti tragédia származik.

Ezen a ponton drámai összefüggés támad az új monarchiát akaró Zsigmond és Husz János között, aki a középkori elnyomatással elégedetlen cseh plebejusok ideológusa. Zsigmond, a maga praktikus módján, vonzódik Huszhoz. Meghallgatja reformterveit és szövetséget ajánl fel neki:

„— Te mester, az Evangéliumért harcolsz. Én az egyházi javak elvételéért. S útunk mégis ugyanaz. Íme, én kezemet nyújtom teneked."

De Husz elutasítja ezt a szövetséget. Nem annyira Zsigmond személyében nem bízik, mint inkább általában a királyokban. Mikor Husz kiszabadításáról van köztük szó, a börtönből, amelybe Huszt a kardinálisok vetették s amelyben Zsigmond meglátogatja, a császár ezt kérdi:

„— Azt hiszed nem vagyok elég erős ahhoz, hogy keresztülvigyem amit akarok?"

És Husz így felel:

„— Az hiszem, elég erős vagy ahhoz, hogy sohase akarj olyasmit, amit nem tudsz keresztülvinni."

A dráma további menete az ellentétes történeti erők történetileg szükségszerű, logikus fejlődését mutatja. Zsigmond helyzete a feudalizmus és a forradalmian jelentkező újkor között tragikus, mert folyton arra kényszerül, hogy a saját meggyőződése ellen cselekedjék, mert ahhoz,

hogy császár maradhasson, folyton föl kell áldozni mindazt, amiért voltaképpen császár akar lenni.

A szövetség Husszal és a huszitákkal nem lehetséges. A császárné Prágába utazik és átéli ott a husziták fölkelését, melyben ennek a mozgalomnak a plebejus forradalmi vonásai sokkal világosabban megnyilatkoznak, mint a császár és Husz ideológiai és diplomatikus börtönbeszélgetésében. A császárné, Zsigmond legbeavatottabb munkatársa, világosan látja, hogy a huszita mozgalom messze túlnő azon a kereten — túl kell nőnie rajta —, amelyen belül a császár szövetségese lehetne az egyház ellen.

Közben az intrikák játéka és ellenjátéka a konstanzi zsinaton tovább folyik. János pápa a bornirt, bigott és feudális Habsburg Frigyes osztrák herceg segítségével elhagyja a zsinatot, nehogy ott Zsigmond megfoszthassa pápai trónjától. Zsigmondnak minden erejét latba kell vetnie, hogy a zsinat a pápa szökése következtében föl ne robbanjon, a császár érdekeinek megfelelően pápa választassék. A bíborosok nagy része hajlandó a császárral ilyen kompromisszumot kötni, de ennek az ellenértékéül azt kérik, engedje meg az eretnek Husz elégetését. Zsigmond megtörten megy bele a kompromisszumba.

A kifelé sikeres császár belső megaláztatása annál nagyobb, mert a feudális urak, saját osztályérdekükben, kierőszakolják a háborút a husziták ellen. És Zsigmond megérti, hogy ezek az urak úgy cselekszenek, ahogy cselekedniük muszáj:

„— Kinek-kinek a maga bőre a legdrágább. Így áll a világ, ha a hősi legendák másképp mesélik is. Eridj, Miklós (Gara Miklós, a király okos tanácsadója), te túl okos vagy, és én ma nem akarok többet okosan beszélni."

S a császárnéval egyedül maradva, Zsigmond belső összeomlása így nyilatkozik meg:

„— Nehéz öreg fejjel elviselni a fényt, amit fiatal korodban magad gyújtottál."

Érzi, hogy okossága teljességgel lehetetlen, hogy csak megnehezíti helyzetét, mert hiszen neki illúziók nélkül meg kell hajolnia a terveit megsemmisítő történeti szükség előtt, amit a buta emberek lelkesen és azzal az illúzióval cselekszenek, hogy maguk határozták el magukat.

Itt, ahogy az olvasó látja, valóságos történeti tragédiával állunk szemben. A jelentékeny történeti személyiség tragédiájával, amely nem véletlen, egyéni és privát konfliktusokból sarjad, hanem szükségszerű eredménye az egymást keresztező történeti erőknek.

Háy Gyula drámájának alaphibája, hogy ehhez a koncepcióhoz úgyszólván a darab írása közben jutott el. Az első felvonás csaknem tisztára Shaw parodisztikus stílusában van tartva, de azután a két különböző stílus folyton keresztezi egymást. S ez a kettősség gyakran megzavarja a jellemek ábrázolását. Különösen Zsigmond személyén érezhető a paródia és a tragédia széthúzása.

S ez a széthúzás a dialógusban is érvényesül. Egyes jeleneteket Háy mély és igaz történeti drámai igazsággal alakít, de emellett vannak olyan jelenetei, amelyek csak elmések, éspedig néha banalizáló értelemben. Mikor ezt a darabját írta, Háy nyilván azt hitte, hogy a történet materialista felfogása arra szorítkozik, hogy valamely történeti személy minden történeti tette közvetlenül az illető tisztára személyi érdekeivel függ össze. Dialógusa ennek megfelelően arra törekszik, hogy ezeket az összefüggéseket elmésen leleplezze. Ha tényleg képmutatásról van szó, mint az előbb ismertetett zsinati nagyjelenetben császár és pápa között, akkor ennek a stílusnak teljes a jogosultsága. De ha ez a paródia belejátszik a feudalizmus és a monarchia tragikus konfliktusába, a gyengén megalapozott királyságnak nemesség és polgárság és nép közti ingadozása körüli tragikus helyzetébe, akkor ezáltal néha a nagy történeti konfliktusok vulgarizálása jön létre.

Szerencsére Háy realizmusa elég erős volt ahhoz, hogy néhány döntő fontosságú helyzetben túlmenjen akkori világnézete korlátain, s a nagy, tragikus, történeti szükségszerűséget győzelemre vigye.

Tagadhatatlan a stílus kettőssége, mely a végleges költői történetmegismerés és a szerző ama tudatos világnézete között van, mely a darab eredeti koncepcióját létrehozta. Kritikai megítélésünkben ez azért domborodik ki ilyen élesen, mert Háy Gyulával szemben — jogosan — az igazi, az értékes dráma mértékét alkalmaztuk. Háy ebben a darabjában a történeti feldolgozás sokkal magasabb nívóján áll, mint a kortársi drámaírók legtöbbje, akik a történetet vagy lapos modernséggel pszichologizálják, vagy felületesen modern „szociológiával" pótolják. Háy ellenben keresi a valóban drámai motívumokat a valóságos történetben. Ezt az érdemét el kell ismerni.

Háy e könyvben megjelenő második drámája, a *Tiszazug*, néhány évvel később, már a Szovjetunióban jött létre. Háy ebben a darabjában nem a történeti múltban, hanem a jelenben keresi azt, ami valóban drámai. De éppen, mert ez a darab is igazi dráma, ezért a megértett jelen

szelleme, tehát a történet szelleme leng a darab jeleneteiben (mert a jelen a múltnál nem kevésbé történelem).

Azokban az években, amelyek a két dráma között elteltek, Háy megtalálta nemcsak a saját végleges drámai hangját, hanem a helyes álláspontot is az élet jelenségeivel szemben. A *Tiszazug* már nem keresi a stílust, nincs benne sem a stílusnak, sem a szempontoknak a kettőssége, az egész egy öntésből való.

A *Tiszazug* külön helyet foglal el a legmaibb forradalmi drámaírás fejlődésében. Először alkalmazza a modern élet drámai feldolgozásában azokat a módszereket, melyeket Maxim Gorkij kezdeményezett, anélkül, hogy még a szovjet irodalomban is sok megértőre és követőre akadt volna. Mondjunk néhány szót arról, hogy mi a drámai felépítés centrális kérdése Gorkijnál. Az író valamely társadalmi osztály tipikus képviselőjét (például Jegor Bulicsovot, a kereskedőt) a központba helyezi, és e főhős leglényegesebb életkonfliktusának felgöngyölítésén keresztül a társadalom egy nagy problémáját göngyölíti fel. Egy probléma intenzív ábrázolásának az a következménye, hogy a tárgyalt kérdés összefüggése a kapitalista táradalom centrális válságproblémáival koncentrált formában lép fel.

Mi ezzel szemben a mi drámaírásunk nagy részének általános sémája? Drámáink többnyire enciklopédikusan vannak felépítve, azaz ugyanaz a darab az egész társadalom összes kérdéseihez minden oldalról állást akar foglalni. Ha például a szociáldemokrácia krízisérőI van szó, akkor a drámában minden felvonul, ami a szociáldemokrácia tudományos kritikája és az egységfront propagandisztikus kezelése szempontjából egyáltalán számba jön. Vagyis a munkásmozgalom különböző áramlatainak összes képviselői, a kispolgárság és az intelligencia különböző álláspontjának összes képviselői stb. Ennek az a következménye, hogy a dráma egyik alakjának sincs elég helye és levegője ahhoz, hogy kiélje magát. Marionett figura marad, mely dialóg formájában elmondja a szükséges jelszavakat. S ezért a drámában sem egy bizonyos hely, sem egy bizonyos idő, sem egy konkrét konfliktus atmoszférája nem jön létre. Az az elméleti tévhit, hogy a drámában tizenhét összeütközés külsőleges feldolgozása több, mint egy intenzíven kidolgozott drámai konfliktus, száraz és élettelen színdarabokat eredményez, amelyekbe legfeljebb színpadi trükkök szivattyúznak némi ál-életet.

Ebből a tévhitből kiindulva akadnak majd „kritikusok", akik hibáztatják, hogy a *Tiszazug* csaknem kizárólag a magyar falu felsőbb rétegeiből veszi alakjait. De a drámai összeütközés, a tulajdon embertelen,

minden emberi érzést eltorzító és megsemmisítő hatalma, az érc Muszáj, hogy a kapitalista társadalomban vagy üllő vagy kalapács az ember, éppen így jut valóban drámailag kifejezésre.

Háy „szélsőséges" esetet választott témául, s ezzel ismét ellentétbe került a modern drámai praxissal, ellenben a múlt értékes hagyományaihoz csatlakozott. Darabjában azt mutatja meg, hogy a háború utáni Magyarország egy falujában a tehetős férjek tömegesen „hirtelen" halállal halnak meg. Az asszonyok néha kétszer-háromszor mennek férjhez, két-három férjet temetnek el, hogy a vagyont örököljék. A hatóság, melyet kizárólag az elégedetlen földmunkások és szegényparasztok föld alatti megmozdulásai érdekelnek, süket és vak, nem tűnnek fel neki az egyre szaporodó halálesetek.

Nem kell Háy „védelmére" azt felhozni, hogy témáját a valóságból merítette, hogy az az eset, amelyet ábrázol, Magyarországon csakugyan megtörtént. Ha nem így volna is: drámairónak joga van ilyen témához. Mert Háy nagy drámai erővel demonstrálja, hogy a falu asszonyait hogyan kényszeríti a falu gazdasági helyzete (mert latifundiumok közé van beszorítva) arra, hogy a vagyoni és társadalmi előmenetelt ezen az úton keressék. Persze, hogy vannak Magyarországon faluk, amelyekben nem került sor ilyen szélsőséges következményekre. De a drámaíró joga, sőt kötelessége, hogy a típust ilyen szélsőségesen ábrázolja, s ne álljon meg az átlagnál, amely a drámai összeütközéseket emberileg letompítja, s csak absztrakt, agitációs hatású általánosságokat enged meg.

A szélsőséges eset tipikus voltát Háy még azzal is helyesen és drámailag ábrázolja, hogy elénk rajzolja a különböző hatóságok (csendőrség, papság, orvosi ellenőrzés) viselkedését, és hihetően megmutatja, hogy a hatóságok a történtekről nem akarnak tudomást venni.

A drámai összeütközés a darabban minden erőltetés nélkül keletkezik. Ha egy ilyen faluban egyszer egy asszony, akinek, ha zavarosan is, ha tévelygőn is, de plebejus ösztönei vannak, bizonyos emberi tisztességmaradékokkal a szívében válik gyilkossá a vagyon megszerzéséért — akkor nyilvánvaló, hogy ennek az asszonynak az esetében az összes külső és belső ellentétek össze fognak ütközni.

Háy darabjában az a konfliktus, mely végeredményben szociális, osztályszerű konfliktus, ama közvetlenül emberi, erkölcsi ellentmondások révén tör ki, amelyekbe hősnőjének bele kell bonyolódnia. A kulákasszonyok rafináltan, ravaszul, lassan mérgezik meg férjeiket, Árva Mari ellenben naivan, hirtelen, elementáris hamarsággal. Árva Mari mást szeret,

Danit, a csendőrkáplárt, akitől teherben van. Csak a szeretőjére és a várt gyermekre gondol, ezért hagyja magát rábeszélni, anyjától is, a falu „közvéleményétől" is, hogy egy gazdag paraszthoz, Dávid szomszédhoz nőül menjen. De már a nászéjszakán megmérgezi férjét, mert nem akarja, hogy szerelmén csorba essék, hogy a koros ember hozzányúljon. S a darab legjobb jelenetei közé tartozik az, amelyben Háy megmutatja, hogy a többi asszony milyen mély erkölcsi felháborodással látja, hogy Mari nem akart fizetni a vagyonért, nem akart egy nem szeretett férfival együtt élni.

Már itt élesen kiütközik a belső ellentmondás. Éppen mert Marinak a meztelen, cinikusan értékelt vagyon nem az életcélja, hanem csak eszköze, kiútja — hamisan, bűnösen kiagyalt kiútja — emberileg vigasztalan helyzetéből, ezért tönkre kell mennie e helyzet külső és belső ellentmondásain. És azon, hogy Árva Mari belepusztul a bűnébe, a falu egész évtizedek óta fennálló férfigyilkos rendszere felborul.

Háy elkerüli mai forradalmi drámáinknak egy másik hibáját is: a mi nézeteink túl közvetlen, s ezért száraz és unalmas propagandáját. A kommunizmus ebben a drámában szükségképpen csak epizódszerű szerepet játszhatik. A szerzőnek csak azt kell világosan megjelölnie, hogy a parasztság gazdasági és emberi nyomorúságából két kivezető út van: a bűn önzően kapitalista útja, minden emberség elpusztítása, vagy a parasztság általános felszabadításának kommunista útja. Háy a kommunista utat Árva Mari szemében csak elkésve villanthatja fel, ami Marit mélyebben taszítja emberi tragédiájába, s nem viszi ki az összeütközésből. De ebben az egyéni esetben éppen ez a tipikus és élethű.

Az összeütközés művészi kivitele a *Tiszazug*ban igen sikeres. Olyan jelenetek vannak benne, amelyek párjukat ritkítják az utóbbi évek drámairásában: a bába haláltánca, Mari lakodalma, Mari és mostohalányának méregpárbaja, egytől egyig valóban drámai és drámai erejű jelenetek.

A *Tiszazug* a kapitalista világ komor környezetében játszódik. Az emberiség és az emberi fejlődés könyörtelen korlátai meggyőző erejű plasztikussággal vannak benne ábrázolva. Látjuk, hogy nemcsak az egyén erkölcsi fejlődésének szab a kapitalizmus korlátot, hanem, ezen messze túlmenően, az emberi érzéseket és törekvéseket kapzsian gonosz, ördögien állati tulajdonságokkal torzítja. Hegel szavával: a kapitalizmust Háy „szellemi állatvilágnak" rajzolja.

A drámában mindennek úgy kell történnie, ahogy történik, de ez a szükségszerűség mégsem fatális. Csak így válik a dráma lehetségessé. Az emberi érzés egészséges magja igenis fellázadhat az egyénben, fellázadhat

még akkor is, ha csak tragikus pusztulásra van kilátása. Háy igazi drámaiságát éppen az mutatja, hogy a lázadást Árva Mariban annyi erővel ruházza fel, hogy az fel tudja robbantani az egész falusi bűnszövetkezetet.

Vannak, akik a *Tiszazug*ot pesszimista darabnak ítélik. Mintha a forradalmi írónak az volna a feladata, hogy a kapitalista világot optimista szemmel nézze!

Mélyebb értelemben éppen az ilyen, kevéssé tudatos, tragikusan eredménytelen lázadás: optimisztikus. Mert az a tény, hogy a rothadó világot nemcsak tudatos ellenfelei, nemcsak az új világnézet tudatos előharcosai támadják, az a tény, hogy a kapitalista rend nemcsak bensőleg van kiszolgáltatva a züllésnek és szétrothadásnak, hanem, hogy belőle magából támadnak lázadó elemek (ha mégolyan alacsony nívón és mégolyan gyengén is); ez a tény optimista kipillantást ad a történet horizontján. A nagy orosz kritikus, Dobroljubov így ítélte meg Osztrovszkij egyik darabjában egy Volga melléki kereskedő lányának alig tudatos, egészen eredménytelen lázadás utáni öngyilkosságát: „Fénysugár ez a sötétség országában." S igaza volt ebben a megítélésben.

Ezt nemcsak a polémia kedvéért említem meg, az optimizmus gondolattalan követelőivel szemben, hanem azért is, hogy megmondjam, hogy Háy — közvetlen és tudatos irodalomtörténeti kapcsolat nélkül bár — sok ponton a XIX. század dramaturgiájának legjobb tradícióihoz csatlakozik, melyeknek csúcspontján Oroszországban Osztrovszkij *Vihar*ja, Németországban Hebbel *Mária Magdolná*ja állt.

Már az, hogy a kritikus egy mai drámával szemben ezt a mértéket alkalmazhatja, magában sokat jelent. Természetes, hogy a *Tiszazug* nem a maga egészében, nem véges-végig állja ki ezt a szigorú mértéket. Nem akarunk kicsinyesek lenni, nem beszélünk egyes részletek egyenetlen értékéről, például a falusi tanító és felesége olcsó komikumáról. De nem hallgathatjuk el, hogy éppen a darab tragikus vége, Árva Mari végleges összeroppanása, nem áll a drámai elevenség, a tragikus meggyőző erő olyan magas fokán, mint a darab teljesen sikerült fő jelenetei. Ennek következtében a „fénysugár" nem olyan ragyogó, hogy elnyomná a sötétség élményét, s ezzel a szerző kezére jár azoknak, akik — jogtalanul — pesszimizmussal vádolták.

De ezek a hiányok mégsem olyan lényegesek, hogy a mérleget Háy kárára billentenék: ez a dráma mégis az utóbbi évek legjobban megkomponált és felépített, legdrámaibb és legtartalmasabb színpadi műveihez tartozik.

1940

Prológ vagy epilóg?

JEGYZETEK A MAGYAR „NÉPIESEK" ÚJABB FEJLŐDÉSÉRŐL

A magyar „népieseknek" újból van egységes folyóiratuk. Móricz Zsigmond a múlt év elején átvette a *Kelet Népe* szerkesztését, és e lap köré tömörítette a mozgalom legtöbb vezető és számottevő íróját. A *Válasz* megszűnte után tehát ismét van elméleti orgánumuk a „népieseknek". Ez nagy nyereség, és nyereség az is, hogy egy olyan kiváló és népszerű író, mint Móricz Zsigmond, állt az új lap élére.

Móricz Zsigmond igen szélesen és liberálisan fogja fel az ideológiai egységet: hangot kap az új folyóiratban a „népieseknek" úgyszólván minden árnyalata; minden kérdésben alkalom van a legellentétesebb nézetek kifejezésére, viták megindítására, belső polémiákra. Így a *Kelet Népe* előttünk fekvő 1940-es évfolyama érdekes képet ad arról az eszmei fejlődési folyamatról, amely a magyarországi és a nemzetközi események hatása alatt ebben a táborban végbemegy.

Irodalmi egyesülés egy lap körül lehet pozitív tény is. De rögtön felmerül a döntő kérdés: mit hoz ez az egyesülés? Előre vagy hátra viszi-e a mozgalmat? Ez a kérdés érdekel bennünket elsősorban a *Kelet Népe* olvasásakor.

A központi kérdés a folyóiratban most is az, hogy a „népiesek" célkitűzéseit a politikai cselekvés útján lehet-e és kell-e megvalósítani, vagy pedig más lehetőségekben hisznek (irodalmi propaganda, praktikus reformok stb.), amelyek a politikai út megkerülését lehetségessé, sőt szükségszerűvé teszik.

Móricz Zsigmond képviseli a lapban a leghatározottabban a politikaellenes irányzatot. Felfogását nemegyszer egyenesen elméleti alapokra fekteti. „Nem bírok belenyugodni abba, hogy ebben az országban min-

dent a politikán keresztül lehet csak elintézni." Ennek megfelelően bevezető programmatikus vezércikkében így fejti ki álláspontját: „Hagyjátok most a politikát, magasabb politikára van szükség: az önsegély politikájára."

Ez az álláspont két, összefutó, egymást támogató útvonalat jelez. Először is azt a cselekvést, amely tudatosan alkalmazkodik a jelenlegi rendszerhez, nemcsak nem áll ellenzékben vele, hanem arra törekszik, hogy támogatását mindenféleképpen megszerezze a maga céljai számára, aláhúzván, hogy ezekben a célkitűzésekben semmi sincs, amit a kormány ne tehetne magáévá. Ezért előbb idézett mondatát, amelyben az „önsegély politikáját" proklamálja, így folytatja: „Ez nyilván olyan politika, amiben kell, hogy minden párt és minden kormányzat egyetértsen."

Ennek a felfogásnak elméleti alapja nem lehet más, mint a fennálló kormányzat alaptendenciáinak igenlése, ami természetesen részletkritikákat nem zár ki. Móricz Zsigmond ezt az egyetértését a kormányzati rendszer fő vonalával elismerésre méltó nyíltsággal fejti ki. Különösen nagy méretű irányváltozást, jelentős haladást lát a múlthoz képest:

„Különben arra a személyes tapasztalatra jutottam, hogy a közigazgatás Magyarországon tökéletesen átalakulóban van. A közigazgatás a háború előtt valóságos rendőri szervezet volt, most valóságos szociális gondozó hivatallá lett. Népvezetés gazdasági és kulturális téren. Mert ezzel átalakult egyidejűleg maga az állam feladata is. A mai állam az utolsó húsz év alatt a nép s az egész lakosság legfőbb jóléti szervezetévé kezd átnevelődni... Ma az állam a leghatározottabban fejlődik abban az irányban, hogy kötelességének ismeri fel az egész lakosság érdekeinek védelmét és szolgálatát."

Ezzel Móricz Zsigmond az egész ellenforradalmi korszakot mint a társadalmi haladás korszakát fogja fel. Természetesen: megállapításaiban van némi igaz mag. Minden ellenforradalmi kormányzat kénytelen átvenni a forradalmak örökségéből egy bizonyos, gazdaságilag elkerülhetetlen, legtöbbször igen szerény részt. A forradalmak utáni Magyarország nem lehetett többé a Mikszáth-féle kedélyesen kegyetlen szolgabírák országa. De amit egy ellenforradalmi kormányzat a forradalmak örökségéből átvesz, azt — amennyire tudja — a maga képére formálja át, megpróbálja a reakciós rezsim fenntartásának pilléreivé átalakítani. Ez történt a 48-as forradalom után egész Közép-Európában, ez történt a háború utáni forradalmi mozgalmak leverése után Magyarországon is — bár természetesen a 49 utáni reakció és az 1918 utáni reakció közt óriási különbségek vannak.

Ennek megállapítása megfelelő keretek között tehát nem volna helytelen. Azonban az igazság teljes fejtetőre állítását jelenti, ha Móricz ebből a változásból a haladó elemek túlsúlyát olvassa le, különösen, ha azt következteti, hogy ez az állítólagos, a valóságban nem létező túlsúly a különböző kormányzatok szándéka, célkitűzése lett volna.

Pedig Móricz Zsigmondnak nyilván ez a felfogása. (Mint később látni fogjuk, bizonyos fenntartással és önkritikával.) Így egy más helyen a nép szellemi felszabadulásáról beszél, amely útban van, és amelyet többé nem lehet visszaszorítani, nem lehet többé újra az elmaradottságba és sötétségbe taszítani. Ehhez a megállapításhoz Móricz hozzáfűzi: „S reménylem, nem is lesz többé kormányzat, amely erre gondoljon. Hiszen ami van: a már valóságos kormányzati munkásságnak is eredménye."

Ebből az általános politikai koncepcióból szükségképpen folyik, hogy Móricz Zsigmond a legvérmesebb illúziókat táplálja minden egyes kezdeti sikert felmutató részletreformmal szemben. Csak egy példát hozunk fel, hogy az egész kérdésfeltevés módszertanát megvilágosítsuk. Egy pécsi mérnök például újfajta téglaégetésre jött rá, amely állítólag az Alföldön nagyobb befektetések nélkül alkalmazható volna, és lehetségessé tenné, hogy az Alföld parasztsága újonnan, olcsón és kulturáltan építkezzen. Móricz Jókaihoz méltó fantáziával képzeli el, hogyan hatna ez a reform az egész magyar falusi életre: „Beleszédültem Magyarország olvasásába, mint gyermekkorában az ember egy regénybe. S csupa ilyeneket tapasztalok: a magyar, a kelet népe, egyszerre kigyúlóban van és építkezik. Politika nélkül. Öt év múlva új Magyarország áll itt, ha Isten is úgy akarja."

Ez a jókais optimizmus abban az irányban, hogy egyes társadalmi és gazdasági reformokat az uralkodó kormányzat és reakciós népelnyomó rendszer háta mögött általános országos jelenségekké lehet tenni, és így — suttyomban — az elszegényedett, nyomorgó, válságban fuldokló parasztságból jólétben élő, megelégedett, kulturált tömegeket lehet teremteni, anélkül, hogy a politikai, gazdasági és társadalmi létben változás állana be, egyik legfőbb támasza és érve a politikaellenes irányzatnak.

Ez a tendencia olyan erős és általános, hogy befolyása alá kerít olyan írókat is, akik különben szöges ellentétben állanak Móricz Zsigmond koncepciójával. Így például Kovács Imre, akinek józan és okos cikkeivel később fogunk behatóan foglalkozni, a makói gazdák önsegélyező egyesülete láttán esik ilyen Jókai-stílusú álmodozásba. Kiszámítja, hogy a nagy kapitalista szövetkezetek (Hangya, Futura stb.) évenként legalább 200 milliót keresnek a falun. Ha tehát lehetséges volna ilyen önsegélyező

egyletekkel az egész országból kiszorítani őket, ezt a 200 milliót a parasztság a maga vagyonának fejlesztésére, jómódjának felépítésére és megszilárdítására használná fel:

„Mit lehetne ezzel a 200 millió pengővel csinálni? *Meg lehetne fordítani a magyar életet* ... Tíz év alatt megszületne az új magyar középosztály. Olyan kulturális programot lehetne csinálni, ami évszázadokat hozna be és elérnénk Európát, Dániát... Parasztpártot lehetne csinálni. Nem függne senkitől a parasztság. Csak el kell kezdeni. *Hogyan?* Amikor Zsiga bácsival ezekről beszélgettünk, azt mondtam: mi, magyar írók, menjünk ki az első faluba, vessünk vályogot, építsük fel az első falusi kultúrházat, amelyben szövetkezeti bolt, könyvtár, gazdakör és faluszínpad is volna és az avatóünnepélyre hívjuk meg a magyar kir. kormányt."

Ezek a megjegyzések éppen naiv illúziójuknál fogva figyelemre méltó szimptómák. Kovács Imre például igen gyakran nagyon világosan látja, hogyan függ össze a Hangya vagy a Futura gazdasági hatalma a magyar nagytőkések érdekeivel, az őket támogató általános politikával; tudja, hogy ezeknek az álszövetkezeteknek politikailag biztosított gazdasági monopolhelyzetük van, amelyet csakis politikai cselekvéssel, az egész ország társadalmi szerkezetének megváltoztatásával lehetne megtörni. Éppen ilyen meggondolásokból áll Kovács Imre, mint látni fogjuk, a politikai cselekvést követelő szárny élén. De jellemző az általános hangulatra, az általános depresszióra és kétségbeesésre, hogy még őt is elfogja ez az ábrándosság.

Mert csak felületesen nézve naivan optimisztikus a politikát ellenzők prakticizmusa, reformhajhászása. A valóságban e mögött az „optimizmus" mögött mélyreható kiábrándulás és levertség rejlik. Így például Zilahy Lajos lelkes híve a Móricz Zsigmond-féle koncepciónak. Ezt az álláspontját azonban egészen ellenkező irányú indokolással építi fel: „Lelke mélyén mindenki elfordult a politikai méregkeveréstől, a cselekvés és építés vágya mindenkiben felülkerekedett." Itt világosan látszik, mennyi kétségbeesés rejlik a politikamentesség mögött, persze olyan kétségbeesés, amely egészen helytelen utakon keresi a megoldást.

Azonban sem az olvasóközönség tekintélyes része, sem maguk a lap összes írói nem értenek egyet ezzel az álláspontttal. A lap nagy érdeme, hogy ezeknek a hangoknak, legalább részben, megnyilvánulási alkalmat ad. Nagyon érdekes például Móricz Zsigmond beszélgetése egy hódmezővásárhelyi gazdával a kivezető útról. Móricz kifejti a maga álláspontját. A gazda ezt feleli: „Gépfegyverrel, az anyjuk istenit." Mire Móricz Zsigmond csak annyit tud felelni, hogy ez „mégis túlságosan radikális elbánás

volna", és más segítség nincs, „csak ki kell várni, míg felszabadul a magyarság".

Sokkal artikuláltabb formát kap ez az ellenzék egy levélben, melyet Jobbágy Miklós intéz Móricz Zsigmondhoz az első szám programmatikus vezércikkére felelve. E levél oly határozott állásfoglalást tartalmaz, oly világosan cáfolja a szerkesztőség politikaellenes álláspontját, hogy érdemes volna az egész levelet lenyomatni. Mi itt csak két fontos és jellemző részletet idézünk:

„Ha ugyanis a zsellérek és a földmunkások politizálnának, könnyen megzavarhatnák azt a harmonikus és békés viszonyt, amely a nemzet, a magyar történelmi osztály és a nép, a mindenféle vérségből összevissza hányt alsó osztály között hála Istennek fennáll.

Ha a nincstelenek beleártanák magukat a politikába, amelyhez sem tehetségük, sem felkészültségük, sem idejük nincs, felboríthatnák a társadalmi egyensúlyt a magyar úr és magyar szolgája között, és megbonthatnák azt az összhangot, amely egységbe tömöríti a magyar sorsközösséget... És mit számít egy örökéletű nemzet életében az a pár röpke évtized ahhoz a nyereséghez képest, hogy nemesvérű arisztokráciánkat átmenthetjük a jövő számára...

Jöhet még jó idő, amikor az urához annyira ragaszkodó magyar parasztot a világ minden udvara úgy fogja alkalmazni, mint hajdan a svájci gárdát. És akkor megindul a magyar népvándorlás, mint valamikor a vengerkák exportja.

A magyar irodalomra most csak az a feladat hárul, hogy a magyar népet ilyen szellemben nevelje és népszerűsítse.

Ennek az irodalmi tevékenységnek még az a melléktermékе is lehet, hogy nemes és jószívű uraink megcsinálják a parasztok helyett a forradalmat. Felülről. Mint Bismarck.

Hadd tehát a politikát: építkezz!"

Még konkrétebben fejezi ki különvéleményét Sajben András földmunkás (Nyíregyháza). Ő már nem éri be azzal, hogy a politikaellenes álláspontot metsző iróniával gúnyolja, számára a politikai cselekvés magától értetődő; ő már azt keresi, hogyan lehet ezt a politikai cselekvést a legjobban megvalósítani. Ezért kiindulási pontja a parasztság osztálydifferenciálódása. Minden kísérletnek, amely az egész parasztságot akarja összefogni, szerinte a belső osztályellentétek miatt hajótörést kell szenvednie. Ezért külön földmunkáspárt megalakítását követeli. A nehézségeket, a parasztság közömbösségét és bizalmatlanságát látja, de ez nem teszi pesszimistává: „Hát az igaz, hogy közömbös, nehezen szervezhető stb.

De hogy most ilyen, van is ok rá. De hogy mindig ilyen volt és a szervezkedési hajlam teljesen kiveszett volna belőle, azt tagadom. Aki ismerte a magyar földmunkásság hősi harcait a múlt században, az előtt világos a kép." Ezután egy cenzúrás folt következik. A kihagyás után fel van vetve egy, a földmunkásság és a parasztság alsó rétegeinek érdekeit képviselő. külön párt megalakításának kérdése. Ez a párt szerzőnk szerint a demokratikus vívmányokért való harcban együttműködhetne a kisgazda szervezetekkel. Itt aztán a cenzúra megint nagy fehér foltot hagy. Azonban a megcsonkítások ellenére a földmunkás cikkíró álláspontja nagyon világosan látszik.

De a politika elutasításával szembeni ellenzék nemcsak az olvasók köréből rekrutálódik, hanem magából a szerkesztőségből is. Kovács Imre, Erdei Ferenc és Darvas József ennek az irányzatnak a fő képviselői. Kovács Imre két nagy és igen érdekes cikkben mutatja ennek az ellentétnek történetét és perspektíváját.

Az első cikkben elmondja a Márciusi Front történetét, felbomlását, tragédiáját. Elmondja, hogy az 1938-ban írott programért törvényszék elé állították őket. Amikor az első fokú elítélés után a Tábla elé került volna az ügy, az előzetes megbeszélésen „Féja kijelentette, hogy nem hajlandó vállalni a felelősséget: a program tulajdonképpen Erdei és az én (Kovács Imre) munkám, a mi zavaros, éretlen, zöld fejtegetéseinkért nem ítélteti el magát". Ugyanez a konfliktus tört ki, amikor a *Szabad Szó* ennek az iránynak a kezébe került. „Féja és köztem mind élesebbé vált az ellentét: ő irodalmi vonalat javasolt, én politikai programot követeltem." 1939-ben Kovács parasztpártot akart alakítani: „A kisgazdapárt főtitkára lebeszélt, nagyon bánom, hogy hallgattam rá."

Most következik a cikk egyik legérdekesebb és legelvibb része. A *Kelet Népe* vívmánynak könyveli el, hogy a kormány például a vármegyéknél szociális tanácsadói állásokat szervezett. Kovács ugyanezt a tényt ellenkező módon értékeli. Mégpedig azért, mert „néhány falukutató vállalkozott is a tanácsadásra... Ez volt az első nagy vereség. Az ítéleteket nem tekintettem annak... A kormányzat remekül dolgozott; egyik kezével adott, a másikkal büntetett. A szociális tanácsadók mentségül megértést, jóindulatot, lehetőséget stb. emlegettek; egyikük most kesereg »az elmaradt reform« miatt, amiért pedig ő is felelős..."

Kovács cikkének igen nagy visszhangja volt az olvasók körében, sajnos, a szerkesztőség csak a tényt magát állapítja meg, anélkül, hogy a válaszokat legalább kivonatosan közölné. Egy hónappal később Kovács *Sereg vezér nélkül* című cikkében újra felveszi ezt a témát. Igen érdekes vissza-

pillantással kezdi, szembeállítván Nagyatádi árulását és kompromisszumát a régi Achim-féle mozgalommal. Igen szemléltetően írja le, hogyan hasonult hozzá Nagyatádi a nagyurakhoz, hogyan dobták el azok később kifacsart citromként, amikor a parasztforradalom veszélyc végleg eltűntnek látszott. De Kovács itt még egy lépéssel továbbmegy az árulás objektív okainak felkutatásában. Kimutatja, hogy a folyton erősödő nagyparasztréteg az oka a parasztmozgalom ilyetén fejlődésének; „a század végére kialakult nagyparasztréteg, melynek érdekei pontosan megegyeztek a nagybirtokoséval".

Ezután hosszasan tárgyalja — ismét nagy cenzúrás foltokkal — a szegényparasztság és a földmunkásság szervezkedési kísérleteit, és rámutat arra, hogy ez a réteg nemcsak politikai, hanem kulturális érdeklődésében is a legelevenebb, legmozgékonyabb része a falunak. Ezek a megállapítások még jobban megvilágítják az első cikk amaz önvádját, hogy miért nem alakítottak a radikális írók akkor, amikor még lehetett, politikai parasztpártot?

Végső konklúzióként Kovács Imre igen érdekes tényeket hoz fel arról, hogy a cserben hagyott, annyiszor csalódott parasztság, magára hagyatva, milyen utakon ment. Itt mindenekelőtt a szektákról beszél, amelyekben a legkülönbözőbb, a valóságtól teljesen elrugaszkodott hóbortok uralkodnak. Vannak azonban olyan szekták, amelyekben a máshol kiutat nem találó forradalmi hajlandóság ferde formák között nyilvánul meg. A „Jehova tanúi" még e világon akartak idvezülni. Nem akarták földi örökségüket a túlvilág egy tál lencséjéért eladni. Vallási mozgalmuk súrolta a politikát, és prédikátoraik új gazdasági és társadalmi rendet ígértek. És Kovács Imre helyesen ismeri fel, hogy innen csak egy lépés kell ahhoz, hogy a kiábrándult szegényparasztok a kaszáskeresztes mozgalomhoz csatlakozzanak.

Kovács Imre cikkei ily módon a politikaellenes álláspont kimerítő és találó bírálatát adják. Nemcsak az eddig történt hibákat és mulasztásokat sorolják fel, nem csak azon objektív okokra mutatnak rá, amelyeknek helyes felismerése alapja kell hogy legyen a helyes politikai meggyőződésnek, hanem — az „építkezők" illúzióival szemben — éleselméjűen mutatnak rá arra, hová tévelyednek el az annyiszor cserben hagyott parasztttömegek. Kovács cikkének nem cenzúrázott részében nem foglaltatik célzás arról, hogy a radikális írók politikaellenes álláspontja szükségképpen a nyilasok karjai közé kergeti a parasztság politikailag legradikálisabb, legküzdőképesebb részét. Ennélfogva nem tudjuk megmondani, vajon Kovács tényleg világosan levonta-e ezt a következtetést. Az olvasó szá-

mára azonban ez a konklúzió szükségképpen adódik a két cikk okfejtéséből, és ezzel elméletileg és politikailag halálos csapást mér Móricz Zsigmond parasztságmentő koncepciójára.

Az eddig elmondottakból láthatja az olvasó az alapvető ellentétek jellegét és kereteit. Konkrétan úgy alakult a helyzet, hogy a népfőiskola kérdése rövidesen háttérbe szorította a különböző gazdasági utópiákat, a téglaégetést, a szövetkezeteket, a kertet stb. Valószínűleg csak ideiglenes fölénnyel állunk szemben, mert hiszen ha bekövetkezik az elkerülhetetlen csalódás, akkor a népfőiskolát ismét egy másik reform-utópia fogja felváltani.

Mégis nem egészen véletlen, hogy ez a kérdés került az érdeklődés homlokterébe. Nemcsak azért, mert a társadalmi spontaneitás és bizonyos hivatalos intézkedések napirendre tűzték, hanem mert itt olyan kérdéssel állunk szemben, mely rendkívül megfelel a „népiesek" Féja-szárnya képviselte ideológiának. Ez mindig az irodalmat, a kultúrát szegezte szembe a politikával, mindig az „eszmék reformjának" útján remélte a valóságot átalakítani, tetteiben ezzel az idealista elgondolással vonult félre az anyagi és társadalmi lét égető kérdésének rendezése elől.

Világos most már, hogy a népfőiskola terve rendkívül alkalmas arra, hogy ilyen ideológusok benne ne csak a földreform pótlását lássák, hanem valamit, ami sokkal mélyebb és igazibb szükségleteket elégít ki, mint az. Legélesebben fogalmazza ezt az álláspontját Boldizsár Iván, a dán népfőiskolák magyarországi fő propagátora. Boldizsár így ír: „A dán út legfontosabb élménye s tanulsága az, hogy a földreform önmagában nem elég! Sőt, a dánénál komorabb és erősebb magyar élmények hatása alatt nem győzöm újra és újra kiáltani: hazai körülmények között a földreform egymagában, népfőiskolák és parasztszövetkezetek nélkül ki van téve annak, hogy önmagát diszkreditálja!"

Ebben a cikkben világosan látható annak a történelmi idealizmusnak a következménye, amelyet Féja Géza és Németh László képviselnek. Nem a parasztélet reális megváltoztatásán keresztül akarják a parasztság szellemi kultúráját fejleszteni és emelni, hanem az az illúziójuk, mintha a szellemi felemelkedés magában véve biztos garanciája lenne az anyagi kérdések helyes és a parasztságra nézve kedvező megoldásának: azon, hogy ez a szellemi felemelkedés az adott gazdasági és társadalmi viszonyok között mennyire lehetséges, mennyire utópia, nemigen szeretnek gondolkodni.

Nem is kell nekik, mert hiszen fő ideológusuk, Németh László, filozó-

fiailag „alapozza meg" ezt az álláspontot: „a magyar radikalizmus nemcsak társadalomszabó és foltozó mozgalom." Nemhiába voltak írók a forrásai, tudja, hogy *„a népek nem társadalmakban, hanem kultúrákban élnek,* s a társadalomszervezés csak egy része lehet a kultúrszervezésnek". (Kiemelés tőlem–*L. Gy.*)

Minden különbség ellenére, amely ez irány képviselőit egymástól elválasztja, egy döntő módszertani közösség mégis fennáll: valamennyien a meglevő osztályok, a jelenleg dúló osztályharc *háta mögött* szeretnék az új paraszttársadalmat, vagy legalábbis annak jövendő vezető rétegét kitermelni. A magyar „népiesek" nemigen foglalkoznak a munkásmozgalom történetével. Ha megtennék, tudnák, hogy az ilyen ideológia (egy új társadalmi rendet valami kiagyalt reformterv segítségével a társadalmi fejlődés háta mögött, suttyomban megvalósítani) másképp, mint balsikerrel, nem végződhetik. Ilyen tervekkel lépett fel például Proudhon a 40-es és 50-es években a francia munkásosztály osztályharc nélküli megváltása érdekében. A tervek vagy tervek maradtak, vagy csúfos kudarccal végződtek.

A magyar népiesek „parasztszindikalizmusa" sem érhet más véget. A tények logikája mindenütt könyörtelenül érvényesül. A jelen esetben a népfőiskola, amennyiben a jelenlegi magyar iskolarendszer szerves kiegészítő része lenne, nem lehet más, mint ennek az iskolarendszernek organikus alkotórésze: eszköz a nagybirtok és nagytőke további zavartalan uralmának fenntartására munkások és parasztok felett. Egy percre sem kételkedünk abban, hogy Móricz és Zilahy nem ezt akarják. De a történelmi fejlődés nem azt kérdezi, hogy az emberek mit akarnak, hanem azt, hogy a valóságban mit tesznek.

Egészen másképp, sokkal határozottabban teszik fel a kérdést a politikai cselekvés hívei. Darvas Józsefnek igen szkeptikus álláspontja van a különböző iskolai reformtervekkel szemben. „A szándék becsületessége nem tagadható, de reménytelensége még kevésbé. A népfőiskola nem old meg semmit; a legjobb, igen ritka esetben nevelhet olyan felszabadult embereket a nép tehetséges fiaiból, akik saját közösségükben megmaradva, annak vezetőivé nőve, munkálkodnak majd az igazi megoldás érdekében." És Darvas nem titkolja azt sem, hogy mit tart igazi megoldásnak: „Szabadság kell." Ezt cikkében nem részletezi, de gondolatmenetéből világosan kiderül, hogy a népfőiskolát csak annyiban értékeli, amennyiben ott harcosokat nevelnek a parasztság politikai és társadalmi felszabadítására.

Erdei Ferenc az egyetlen, aki bátran szembenéz a dán példával.

Tisztán látja, hogy Dániában a feudalizmus maradványainak likvidálása egészen másképp játszódott le, mint Magyarországon, és ennélfogva a dán népfőiskolai mozgalom egészen más parasztfejlődés eredménye, mint amilyen lehet a mai Magyarországé. A dolog lényege az, hogy Dániában a hűbériséggel való leszámolás már a XVIII. század végén megindult és sokkal teljesebb volt, mint Magyarországon bármikor. A dán parasztság részt vett országának kapitalista fellendülésében; népfőiskolai és szövetkezeti mozgalmai ennek a fellendülésnek voltak részei. Magyarországon ellenben a hűbériség maradványai még most is fennállanak. Magyarországon tehát a parasztság feladata: „hogy az egész társadalom fejlődését olyanná tegye, amely számára felszabadulást és emelkedést hozhat. Ez pedig nem parasztintézményekkel történhet meg, hanem az *egész társadalom átalakulásával*... nálunk *nem a parasztság külön sorsa a probléma* és nem a parasztság külön intézményei a megoldások, hanem *az egész magyar társadalom felszabadítása*, és olyan intézmények, amelyek többek közt a parasztság számára is megoldást hoznak." (Kiemelés tőlem. — *L.Gy.*) Ebben az összefüggésben Erdei élesen és hevesen polemizál a parasztromantika, a parasztttömjénezés, a parasztmítosz ellen.

Erdei két irányban élesen elhatárolja magát társaitól. Először semmit sem akar tudni arról, hogy az államnak ezekben az iskolákban bármiféle szerep is jusson. Másodszor a népfőiskola ideológiai jelentőségét abban látja, hogy: „adnia kell elsősorban az emberi és társadalmi felszabadulásnak tudatát." Vagyis, éppen úgy, mint Darvas, a politikai harc eszközét, azt lehetne mondani: káderképzőjét látja a népfőiskolában, és csak annyiban helyesli létrejöttüket, amennyiben ezt a célt segítik elő.

Mint látható, a népfőiskola kérdésében is élesen áll egymással szemben a két álláspont.

Ez a kettészakadás minden kérdésben megnyilvánul, a szoros értelemben vett irodalomtól egészen a napi politika kérdéséig. Mindenütt látható, hogy a folyóiraton belüli ellentétek világnézeti magja a romantikus antikapitalizmus. Hogy ez a világnézet általában el van terjedve, az természetes. Érthető ma különösen Magyarországon, ahol a kapitalizmus a feudalizmus el nem takarított maradványaiból nőtt ki, ahol igazi progresszív oldalai úgyszólván csak mellékesen érvényesültek, ahol fejlődése csak átalakította, de egyúttal nyomasztóbb formák között konzerválta a hűbériség maradványait. Kétszeresen érthető ez az ideológia a parasztoknál és a parasztokból nőtt intelligenciában, mert hiszen a magyar

parasztság az, amely legközvetlenebbül szenved ettől a hűbériség maradványaiba *oltott* parazita tőkés fejlődéstől.

Azonban valamely világnézet társadalmi gyökereinek szükségszerűségét felismerni és ezt a világnézetet helyesnek tartani — két különböző dolog. A romantikus antikapitalizmus soha nem volt és soha nem lehetett helyes politikai cselekvés megalapozása. A kapitalizmus fejlődése törvényszerű és ellenállhatatlan addig, amíg ezt a termelési rendet nem dönti meg a szocialista forradalom. Éspedig egyedül a szocialista forradalom, mert csak ez tud a kapitalista gazdasági renddel egy magasabb gazdasági rendet szembeállítani. Minden kísérlet, mely a történelmi fejlődés kerekeit visszafelé akarja forgatni, csak kudarccal végződhet. A legjobb esetben Don Quijote-rohamokra vezethet.

Bizonyos körülmények között a romantikus antikapitalizmus lehetőséget adhat a tőkés társadalmi rend szellemes és mély bírálatára. Ezért ennek a világnézetnek igen nagy a jelentősége az irodalomtörténetben. Csak Tolsztoj példájára hivatkozom. De ha Tolsztoj politikai vezetővé lehetett volna, katasztrófába vitte volna az orosz parasztságot, aminthogy reménytelen katasztrófákba vitte azt a néhány szektárius követőjét, aki az ő cselekvési programját komolyan vette és az életben megvalósítani igyekezett. Ennek megállapítása nem csökkenti Tolsztoj művészi jelentőségét, melyet Lenin abban lát, hogy művei az orosz parasztság fejlődésének tükrét adják. Tolsztoj művei tükrözik az orosz parasztság egyik fejlődési szakaszának (1861—1905) minden erejét és minden gyengeségét. Ebből Tolsztoj művészi zsenialitása alapján korszakalkotó realizmus származott. De ami az irodalmi fejlődésre kedvező volt, végzetes lett volna a politikai cselekvés területén.

A mai fiatal magyar irodalom vagy közvetlenül, vagy kerülőutakon magából az irodalomból akarja kifejleszteni a parasztság irodalmi és kulturális felszabadulására irányuló mozgalmat. E politikai célkitűzés miatt — és az itt tárgyalt politikaellenes írók is, akár akarják, akár nem, politikát csinálnak — döntő fontosságú a romantikus antikapitalizmus veszélyes voltának világos felismerése. És másodrangú kérdés — természetesen csak ebben az összefüggésben, és nem a magyar irodalomtörténet szempontjából —, hogy milyen tisztán irodalmi előnyöket adott esetleg a romantikus antikapitalizmus egyes írók egyes műveinek. A fontos kérdés, növeli-e vagy lankasztja (mert utópizmusba vagy megalkuvásba visz) az új Magyarországért vívott harcot.

A felelet csak negatív lehet. A legvilágosabb példa erre maga Móricz Zsigmond, akinél pedig az ember tulajdonképpen kevésbé várna roman-

tikus antikapitalizmust, mint a fiatal nemzedéknél. Azonban megjelent a *Kelet Népé*ben Móricz *Gyötrődés* című rendkívül érdekes önkritikai cikke. Itt Móricz azzal a kérdéssel vívódik, hogy hová vezet a parasztság felszabadulása? Világosan látja a kapitalista világ egész emberi és kulturális felbomlását, rothadtságát, a moráltól egészen a nyelvig. A parasztság felemelése, a válaszfalak követelte ledöntése pedig szükségképpen oda vezet, hogy a parasztságot a mainál sokkal mélyebben fogja áthatni a kapitalizmus rothadása. „Gyötrelem az, hogy hová haladunk, mikor az új eszmék hirdetői leszünk? Hova sodorjuk a népet?... Hirdessem a lazaságot és a rothadást? Tereljem be a falu népét a kávéházba? Alakítsam át a nappal munkását éjjeli hazárdőrré? S az életet nem állíthatom meg. Az élet a felbomlás felé rohan."

Ezek a gondolatok éppoly érthetők és érdekesek, mint amilyen károsak. Belevilágítanak abba a lelki mechanizmusba, ahonnan Móricz Zsigmond olyan félénk és óvatos reformizmusa fakadt. Móricz Zsigmond egyáltalában nem kedveli, sőt bizonyára szívből gyűlöli a magyar hűbériség maradványait. Azonban, mint tudjuk, még jobban utálja a mai kapitalista életet. Mit akarjon tehát? Hova induljon és hova vezessen?

Az így létrejövő tétovázás és félszegség egyáltalán nem Móricz Zsigmond egyéni gyengesége. Illyés Gyuláról írván, e sorok írója kimutatta, hogy a kapitalista sajtó jogos megvetése hogyan hátráltatta őt abban, hogy elszántan küzdjön a mai magyar élet számos kérdésében. Meg vagyunk róla győződve, hogy sok népies író a romantikus antikapitalizmus alapján nem ellenezte a zsidótörvényeket; láttuk, hogy milyen zavaros és elnéző álláspontja van sokuknak a nyilasmozgalommal szemben. És mindennek világnézeti gyökere a romantikus antikapitalizmus.

A romantikus antikapitalizmus vezető ideológusa ebben a folyóiratban Németh László. Az ő filozófiai alapfelfogásával már e cikk keretében is találkoztunk. Németh László, híven egész elméletéhez, a kapitalizmusban nem lát mást, mint morális korrupciót, ennek is elsősorban az irodalom felé fordult oldalát. Mint a kapitalizmus számos romantikus bírálója, erről a kérdésről nem egy keserű és szellemes aforizmát tud gyártani.

Németh László idealista filozófiájára és annak belső ellentmondásaira jellemző, hogy az általános elemzésből, mely mindenütt kapitalizmus okozta degradációt állapít meg (azonban a hűbériség maradványairól hallgat), a magyar irodalom nagy fellendülését, európai vezető szerepét következteti. Ha Németh László fejtegetéseit szaván fognók és tőle logikát követelnénk, azt kellene mondani, hogy a mai magyar irodalom: lápvirág, egy rothadási folyamat egzotikus és érdekes terméke.

Németh László — látszólag salto mortaléval — egészen ellenkező következtetésekre jut. Szerinte a magyar irodalom a nagy orosz irodalom törvényes utóda. Politikai és társadalmi eszméiben „magasan fölötte áll annak, amit ide Európa bármely részéből behozhattak". A látszólagos logikai salto mortale abban áll, hogy ez a felfogás az általános degradációval van összekapcsolva. Pedig a valóságban úgy van, hogy valamely nemzeti irodalomnak olyan korszaka, amely azt világtörténelmileg jelentőssé, a világirodalomban vezetővé teszi, mindig össze van kapcsolva a társadalom valamely nagy progresszív átalakulásával, szükségszerűen ebből a progresszív átalakulási folyamatból nőtt ki, annak irodalmi tükörképe és hirdetője. Így készítette elő a XVIII. század nagy francia irodalma a francia forradalmat, így a XIX. század orosz irodalma a cári abszolutizmus bukását és az azt követő szocialista forradalmat.

A tények logikája olyan erős, hogy Németh László indokolásaiban kénytelen, legalább formálisan, egy ilyen gondolatmenethez közeledni, vagyis a társadalmi és történelmi haladás valamely formáját megállapítani. Ami azonban az ő esetében gyakorlatilag azt jelenti, hogy miután a magyar kapitalista fejlődésben csak korrupciót és degradációt látott, egyszerre idealizálja a hűbéri maradványokkal telített Magyarország kulturális jelentőségét. Ez a közeledés rögtön felfedi nem is annyira okfejtésének logikai ellentmondásait, mint egész történelem- és társadalomszemléletének ellentmondásos, hamis és végső következményeiben reakciós mivoltát. Németh László ugyanis a fent kiemelt eszmei fölényt így indokolja:

„Nem volt talán még irány, amely a maga nemzetiségének a kibontását a mások tiszteletével, a tömegek jogait a minőség uralmával oly nemesen és magasrendűen egyeztette volna, mint ez. S ha ma ezt idebenn is kevesen tudják, egykor más népek is tudni fogják. Az a felelősség, melyet itt mi előbb a Duna-népekért, majd Kelet népeiért, Európa népeiért hordtunk, hordunk és hordani fogunk, eredményeiben lehet szánalmas dolog, de amivé lettünk alatta: az ritka és példaadó."

A magyar irodalom, a magyar kultúra csak akkor és csak annyiban volt vezetésre hivatott, amikor és amennyiben az igazi haladás hordozója, zászlóvivője volt a Duna-medencében (például 1848–1849-ben). Amikor Magyarország belső uralma sok millió paraszt és munkás kíméletlen elnyomatását jelenti, akkor csak azt az írót lehet a magyar kulturális fölény becsületes hirdetőjének elismerni, akinek egész pátosza e rendszer elleni könyörtelen harcból fakad, aki e harc eredményében látja a magyar kultúra jövőjének zálogát, értékének kritériumát. Ez a pátosz

jellemzi – a sokszor megalkuvó magyar fejlődés nagy részével ellentétben – a XIX. század orosz irodalmát. A magyar irodalomban csak Petőfi és Ady emelkedtek e magaslatig. Ámde Németh László – más helyen közölt – irodalomtörténeti elmefuttatásaiban Petőfit „hígmagyarrá" fokozza le, az egész reformkorszakot „hordaléktalajúnak" nyilvánítja, Adyban pedig Szabó Dezső zavaros előhírnökét látja, aki még nem jutott el ennek antiszemita „mélymagyar" „tisztánlátásáig". Akiket pedig „mélymagyaroknak" elismer, azoknak elsősorban reakciós állásfoglalásaiban látja ennek ismérveit. (Például Kemény Zsigmondnál abban, hogy a Haynau-rendszer „eréllyel párosult bölcsességéről" beszél.)

Mit jelent most már ennek a Németh László által kiagyalt magyar irodalomnak „fölénye", Duna-melléki „hivatása"? Németh László poétikus homályából világos politikai prózára lefordítva: a reakciós magyar „impérium" programját. Már az első világháború előtti Habsburg–Hohenzollern-pórázon vezetett magyar imperializmus is a „kultúrfölény" jegyében nyomta el a magyarországi nemzetiségeket. Rákosi Jenő szemében Zrínyi és Kölcsey, Arany és Petőfi csak azért éltek, hogy alátámasztást adjanak az Apponyik és Tisza Istvánok nemzetiségelnyomásának, a „harmincmillió magyar" ideáljának.

A forradalmak utáni korszakban, a Hitler-imperializmushoz való csatlakozás ideológiai előkészítésének idején alaposan megváltozik az ideológia minden megnyilatkozási formája, filozófiai megalapozása stb. Ez azonban a befelé reakciós, kifelé imperialista lényeget nem érinti. Németh László – tudatosan vagy öntudatlanul – nem megdönteni akarja a magyar reakciót, hanem csak magasabb színvonalra emelni, „reformálni". (A „mélymagyar" – „hígmagyar"-ellentét semmi más, mint egy ilyen „megreformált" fajtisztasági elmélet.) Ha azonban, mint Németh Lászlótól fentebb idéztük, „a társadalomszervezés csak egy része lehet a kultúrszervezésnek", akkor világosan látható e „történeti hivatás", e „kultúrszervezés" politikai iránya. Ahogy a belső „kultúrszervezés" tarka álmélységekből szőtt palást, mely Gömbösnek és társainak reakciós diktatúráját takargatta, úgy a „mélymagyar" irodalom „fölénye" és „hivatottsága" is csak arra való, hogy a Horthy-rendszer reakciós imperializmusának tetszetős ideológiát adjon. (Mellékes itt, hogy Németh László tudatában van-e annak, mi elméletének objektív hordereje, mik objektív következményei.)

Ez a koncepció egészen világos körvonalakat kap, amikor szerzőnk a mai magyar politikai életet elemzi. Három irányt különböztet meg: a legitimistákat, a hivatalos hatalmat és a nyilasmozgalmat. Itt most

már rendkívül jellemző, hogy Németh László, a szenvedélyes antikapitalista, látja a legitimizmus összefüggését a magyar nagytőkével, ellenben sem a Horthy-rendszer imperialista-kapitalista jellegét, sem a nyilasmozgalom hátterében működő német imperialista-kapitalista mozgatóerőket nem tudja vagy nem akarja meglátni.

Ebből szükségszerűen az következik, hogy mint romantikus antikapitalista, kizárólag az első csoport ellen harcol. Nem mintha a másik kettővel száz százalékra meg volna elégedve. De az ellentét számára itt már nem is elvi jellegű; itt már csak véletleneken múlik, ha a „magyar radikalizmus" nem tud ez irányokkal kooperálni. Ez a véletlen lehet például a mindenkori kormányelnök személyisége. „Ha Gömbös Gyula helyén akkor egy egészségesebb, bátrabb és eszesebb ember áll, a mostani próba egészen más magyar nemzetet talál itt." Ismét érdekes a „népies" mozgalom Gömbös által végbevitt korrumpálását Németh László megvilágításában látni, és azt szembehelyezni avval a bátor és becsületes önkritikával, melyet e kérdésben Kovács Imre gyakorolt.

De maga a filozófiai koncepció, a „nagy ember" sorsdöntő jelentősége sem érdektelen éppen politikai szempontból. Carlyle-től Treitschkéig és Nietzschéig a reakciós ideológusok egész sora építette ki ezt az elméletet, amely aztán félig vallásos, misztikus formákban vezető gondolatává lett veszélyes reakciós áramlatoknak, és végül kialakítani segítette a fasizmus vadállatian agresszív ideológiáját. Politikailag ebből a koncepcióból szükségszerűen következik, hogy ha egy Gömbösnél „egészségesebb, bátrabb és eszesebb" vezére támad a magyar reakciónak, ahhoz Németh László elvei teljes fenntartásával nyugodtan csatlakozhatik.

Még világosabban napfényre kerülnek ezek a következmények a nyilasmozgalom bírálatában. Németh Lászlónak itt is a vezetés ellen van főképpen kifogása. „Itt volt egy kész vezető gárda, egy nagy magyar mozgalom számára, s nem jött meg hozzá a tömeg. S most itt vannak a tömegek, s dilettánsok a vezetők." Látjuk, hogy ez a gondolatmenet mennyire hasonlít a Gömbös-kalandról írt elégiához. Németh László itt is elégikus hangokat üt meg:

„Most sem állok elő semmiféle pártpolitikai tervvel, bár én is szeretek szépeket álmodni, nem bánnám, ha Ady lábszárcsontjával úgy el tudnám varázsolni a nyilasságot, hogy annak ideológiai tanfolyamán Bornemissza Pétert olvashatnák s Veres Pétert kiáltanák ki országos vezérnek, mint akit nép és természet jogán én is el tudok képzelni annak."

Tragikomikus jelenség, de kétségtelen, hogy Németh László itt pontosan úgy viszonylik a nyilasmozgalomhoz, mint annak idején a *Szép Szó*

Daladier és Chamberlain müncheni politikájához. Mind a ketten megbűvölten nézték ideáljuk eme nem tökéletes megvalósítását, és soha meg nem hallgatott jó tanácsokat adtak az irányba, hogy hogyan kell ezt a „demokráciát" (illetve nyilasságot) szebben, jobban, mélyebben, kulturáltabban végrehajtani.

Ebből a felfogásból szükségszerűen fatalizmus, sorsba való megnyugvás, csodavárás következik. Gyakorlatilag: minden harc feladása mind a nyilasok, mind Magyarország fasizálását célzó más irányok ellen. Ez a fatalista bölcselet több, mint jóindulatú semlegesség a szélső reakcióval szemben. Mert hiszen Németh László, és a vele egy véleményen levők, csak óhajtásokat fejezhetnek ki, reményeket, amelyeket egy eljövendő Gömbös vagy egy ideológiailag magasabban álló nyilasmozgalom volna hivatva megvalósítani.

Természetesen az sem véletlen, hogy a *Kelet Népén* belül azok foglalnak el határozott és progresszív politikai álláspontot, akik többé-kevésbé radikálisan leszámoltak a romantikus antikapitalizmussal. A legvilágosabban lát ezek közül Erdei Ferenc. Mindazokat a korrupciós jelenségeket a tőkés közéletben, mindazokat a gazdasági és kulturális bajokat, amelyek a magyar parasztságra a hűbéri maradványokkal összenőtt kapitalizmus következtében nehezednek, ő legalábbis olyan éles szemlélettel fogja fel, mint a romantikus antikapitalisták. De ő látja a folyamat másik oldalát is, és ennélfogva az egész folyamatot több oldalúan és helyesebben ismeri fel. „Egy jó folyamatnak rossz korszakában vagyunk most" — mondja álláspontja összefoglalásaként.

Ezért tiltakozik a régi paraszti élet és paraszti kultúra romantikus megdicsőítése ellen. Nem tagadja — és helyes, hogy nem tagadja —, hogy ez a kultúra igen érdekes produktumokat hozott létre, hogy mint mindenütt, úgy Magyarországon is az elnyomott osztályok életéből nőttek ki azok a termékenyítő erők, amelyek egy kultúrát igazán naggyá tesznek. De ő azt is látja, hogy „a társadalmi helyzet, amely létrehozója volt, bírhatatlanul terhes és rideg volt". Hogy tehát a gazdasági és társadalmi fejlődés megbontotta, aláaknázta, felrobbantotta ezt a társadalmi szervezetet, azzal szemben nem lehet negatív álláspontra helyezkedni. „Ez a felbomlás megtörtént, tehát e kultúra pusztulását is tudomásul kell venni."

Ezzel a történelmi perspektívával a legszorosabban összefügg, hogy Erdei Ferenc helyesli és igenli a városi fejlődést, mégpedig nem hagyván magát megtéveszteni attól, hogy ebben a fejlődésben szükségképpen a kapitalizmus összes negatív momentumai is jelentkeznek. „Most is

hiszek a városban, és most is vallom, hogy a magyar nép mély rétegeiből való felszabadulás csak a város segítségével lehetséges". És itt nagyon fontos és kiemelendő, hogy Erdei Ferenc a várost tanulmányozván, nemcsak az alföldi magyar városokban pusztulásra ítélt cívis-paraszti kultúra elmúlását veszi észre, hanem a keletkezőben levő különös és eredeti munkáskultúrát is.

Erdei mindenáron ki akarja vezetni olvasóit a paraszti korlátoltságból. Komolyan igyekszik arra, hogy a parasztság sorsát az összes osztályok kölcsönhatásából, a maga történelmi konkrétságában megragadja, és mint láttuk, rámutat arra, hogy a parasztkérdés csak általános országos politika keretei között oldható meg. Ez a növekvő tisztánlátás megvilágítja számára a radikális paraszt-intelligencia társadalmi helyzetét is. „Mi ennek az átalakulásnak bomlási termékei vagyunk" — mondja, éppen úgy, ahogy Darvas József is látja, hogy a magyar középosztály bomlási folyamata idézte elő az intelligencia egy részének szenvedélyes érdeklődését a parasztság sorsa iránt.

Ilyen megállapításokban már a valóságos történelmi folyamat megértésének kezdetei vannak jelen. Nem véletlen, hogy a romantikával való leszámolás, a valóságos helyzet igazi bonyolult összefüggéseinek elfogulatlan kutatása és a radikális országos politika követelése ugyanazoknál az íróknál jelentkezik. Aminthogy nem véletlen az sem, hogy ezek az álláspontok elutasításra találnak a romantikus antikapitalizmus híveinél. Így a *Kelet Népe* december elsejei számában hosszú bírálatot közöl Erdei új könyvéről, amely élesen állást foglal a szerző városias perspektívája ellen: „a városiasodást inkább akadályozni kellene, mint segíteni." Az érvek természetesen ismét a régi paraszti kultúra romantikus dicsőítése és a városokban kialakuló új típusoktól való romantikus irtózás. „Gondoljunk most a városi átlagemberre. Vajon ilyenné akarja átalakítani Erdei az ország lakosságát?"

Látjuk: az összes kérdések világnézetileg összefutnak a romantikus antikapitalizmusba. És látjuk azt is, hogy ez a világnézet megbénító, félrevezető hatással van még a becsületes, a jóhiszemű ideológusokra is. Nen engedi meg nekik, hogy a magyarországi haladás igazi ellenségeit helyesen felismerjék, eltereli figyelmüket az országos politika nagy kérdéseitől, elkedvetleníti őket azoktól a múlhatatlanul szükséges lépésektől, amelyek az ország gazdasági és politikai demokratizálódását célozzák. És nem veszik észre, vagy nem akarják észrevenni, hogy így „harcolván" a kapitalizmus ellen — akarva, nem akarva —, annak legelmaradottabb, legelnyomóbb, legreakciósabb formáit támogatják.

Talán különösnek hangzik, ha e sorok kommunista írója „sokallja" valakinek gyűlöletét a kapitalizmussal szemben. De itt nem sokról vagy kevésről, hanem irányról van szó. Ha valaki, mint Németh László, csak a legitimistáknál lát kapitalizmust, Horthynál és a nyilasoknál azonban nem, akkor nem kelleténél jobban gyűlöli a kapitalizmust, hanem vakon, ábrándosan, tévutakon járva és másokat tévútra vezetve. A romantikus antikapitalizmus csak abban az esetben lehet termékenyítő világnézet, ha kizárólag átmenet az igazi antikapitalizmus, a szocializmus felé. Ennek azonban ezeknél a mi itt tárgyalt romantikus ideológusainknál nyoma sincs, ellenkezőleg mindinkább „elmélyítik" a romantikus antikapitalizmust, és ezzel mindjobban közelednek a reakció felé.

Erdei, Kovács — nem szocialisták. Ők egy haladottabb, demokratikusabb Magyarországot akarnak. De a demokratikus követelések bátor és következetes hirdetése ma a döntő lépés előre. Persze, még Erdeiék sem gondolták végig következetesen a maguk álláspontját. A város fogalma náluk még meglehetősen elmosódott. És a munkásság szerepét csak itt-ott, főleg kulturális vonatkozásokban ismerik fel. Pedig ilyen konkretizálódás nélkül, ami a parasztság igazán radikális rétegének szövetségét jelentené a város haladó elemeivel, legelsősorban a munkásosztállyal, komoly országos politikáról nem lehet szó.

Ettől a tisztánlátástól Erdeiék még messze tartanak. De egyes cikkeik azt mutatják, hogy komolyan keresik a kivezető utat. És e törekvéseik következetességén és komolyságán fog múlni a magyar népiesek sorsa. Ha teljesen felülkerekedik a romantikus antikapitalisták parasztszindikalizmusa, akkor a *Kelet Népe* tragikomikus epilógusa lesz egy egykor nagy reményekkel kecsegtető mozgalomnak. Ha a tisztánlátás győz a romantikus utópiák felett, akkor egy komoly paraszti demokratikus fellendülés prológusát üdvözölhetjük benne.

1941

Babits Mihály vallomásai

Babits Mihály két vallomás-könyve fekszik előttünk, az egyik prózában, a másik versben.* Lírikusról lévén szó, ebben magában véve nem volna semmi meglepő. A fiatal Babits Mihály egyes verseiben hangsúlyozta is lírájának, sőt egész irodalmi produkciójának ezt a vallomásszerű jellegét:

Csak én bírok versemnek hőse lenni,
első s utolsó mindenik dalomban;
a mindenséget vágyom versbe venni,
de még tovább magamnál nem jutottam.

De ez a vallomásszerűség Babits Mihálynál nem olyan egyszerű, olyan magától értetődő, mint ahogy az lírikusoknál általában lenni szokott. Babits vallomásai legtöbbször indirektek. Ez a kifejezésmód éles ellentétbe állítja Babitsot a líra számos és nagy reprezentatív képviselőjével. Gondoljunk csak Goethére és Heinére, nálunk Petőfire és Adyra.

Új prózakötete végén Babits közli Török Sophie-nak egy róla régebben megjelent igen érdekes bírálatát, amelyet ilyen módon a költő „vallomásának" szerves részeként tekinthetünk. Török Sophie ebben a cikkben Babits verseinek „lírai hiteléről" beszél, értve alatta azt a valóságos élményt, azt a darab valóságot, amely a költeményt kiváltotta. És igen érdekes elemzésekkel kimutatja, hogy ez az alapvető élmény Babits verseiben szinte mindig a részletek között elrejtve bújkál; valahogy úgy, ahogy régi festők nemegyszer önarcképüket egy tömegjelenet hátterében helyezték el. Babitsnak ez a művészi sajátossága végigvonul szinte egész líráján: a „vallomás" legtöbbször a líraian stilizált tárgyi világba van kivetítve: a stilizált formába van eldugva; objektiválva van. A vallomás nem közvetlenül beszél hozzánk, hanem a sorok közül olvasandó ki.

* Babits Mihály: *Keresztülkasul az életemen, Jónás könyve*

Ez azonban távolról sem jelenti azt, mintha Babits Mihály objektívabb lírikus lenne, teszem, Goethénél vagy Petőfinél. Éppen ellenkezőleg áll a dolog. Babits tartózkodása a direkt vallomástól, lírai „szemérmessége" a legszorosabb összefüggésben áll azzal, hogy az Én-be való bezártság a költő alapvető, egész produkcióját meghatározó élményei közé tartozik. Az előbb idéztünk egy strófát Babits fiatalkori költeményéből. A vers maga igen karakterisztikusan így végződik:

Bűvös körömből nincsen mód kitörnöm,
csak nyilam szökhet rajta át: a vágy —
de jól tudom, vágyam sejtése csalfa.

Én maradok: magam számára börtön,
Mert én vagyok az alany és a tárgy.
Jaj én vagyok az ómega s az alfa.

Ebben a kérdésben nem a közvetlenség és a közvetettség elvont ellentéte a primér, hanem az: milyen viszonyban van a lírikus Én a külvilággal, milyen nagy, mély, intenzív külvilág tartozik szervesen az Én belső életéhez, fejlődéséhez, megnyilatkozásához. Így függ össze például a természetfilozófiai problémák átélése, megértése, kiharcolása Goethe legmélyebb, legszubjektívabb egyéni és lelki kérdéseivel. Így függnek össze a magyar társadalmi és politikai élet összes problémái Petőfi legbensőbb szubjektivitásával. Ha Goethe vagy Petőfi ezekről a kérdésekről beszélnek, mint lírikusok saját legbelsőbb Énjüket hozzák napvilágra, „vallanak", nem pedig valami — többé-kevésbé távoli, többé-kevésbé megértett és átérzett — „külső" események lelki reflexét adják. A lírai vallomás hogyan-ja tehát a legszorosabb összefüggésben áll a vallandó terjedelmével: a valló Én spontán kiterjedésével, akciórádiuszával.

ELLENSÉGES KÜLVILÁG

Babits rendkívül széles műveltségű író. Érdeklődése átfogja a mai kultúra úgyszólván összes problémáit. De ezek túlnyomó része számára csak mint idegen külvilág jelentkezik, amennyiben társadalmi vagy pláne politikai problémák: mint meg nem értett ellenséges külvilág. Prózai vallomásaiban Babits a jelenhez való viszonyáról a következőket írja: „Minden másként lett, életemnek ebben a második felében, mint az

elsőben volt és minden rosszabbul. Mintha a világ egyszerre a másik felére fordult volna.

Mi magunk csak lassan vettük észre, eleinte folyton vártuk a végét. A háború vége meg is jött, például; de a béke nem volt béke. Valaki nyilván gúnyt űzött belőlünk. Leglehetetlenebb vágyaink teljesedtek, de a köszönet torkunkra fúl. Amit gyűlöltünk, azt most sajnáljuk és visszasírjuk. Függetlenek vagyunk, de öröm helyett csak remegni tudunk. A biztonságérzés talán vissza se jön többé szívünkbe, bűnbánóan imádkoznánk ma egy kis unalomért, de az unalom mintegy sértődötten elbúcsúzott tőlünk, s átadta helyét az aggodalomnak, mely nyakunkon ül és fojtogat."

A külvilágnak, a társadalmi fejlődésnek ilyetén átélése vezérmotívuma Babits prózai vallomás-kötetének, Babits saját életének, saját fejlődésének dinamikáját úgy éli át, mintha az belsőleg teljesen független lenne a körülötte lezajló társadalmi fejlődéstől. Mintha olyan növény lenne, amelyet idegen talajba ültettek, amelynek növekedését mindenféle teljesen külsőleges „véletlenek" gátolják és zavarják. De halljuk magát Babitsot:

„Az elrontott élet jut eszembe, mely a nyugalom és szép idő reményében indul, édesen érik, nő és ízesedik, nagy szüretre készül, nem siet a célhoz, túl hosszú előtanulmányokkal s áldozatos önneveléssel javítja magát, hogy mind kitűnőbb eredményt hozzon létre — aztán *egyszerre* jön a háború vagy a forradalom, jön a politikai válság, elcsatolnak egynéhány országrészt, nincs munka, nincs kenyér, a tanulmányokat abba kell hagyni, az élet megromlik egy helyben, a termés sohasem érik be. Magunkra gondolunk, mindannyiunkra, a saját elromlott életünkre." (Kiemelés tőlem. — *L. Gy.)*

Ilyen módon Babits Mihály kifejezetten idegenül áll a mai világban, a mai Magyarországon. „Mondom, semmi közöm ehhez a századhoz: már régtől fogva nem érzem magam modern embernek."

Babits Mihálynak ez az állásfoglalása a mai magyar élethez érdekes és jelentős. Az állásfoglalás világnézeti lényegével és politikai jelentőségével később fogunk foglalkozni. Itt, ahol egyelőre Babits költői egyéniségének általános körvonalai, a külvilághoz való általános viszonya érdekel minket, azt a félreértést kell eloszlatni, mintha ez az alapvető idegenség kizárólag a jelenre vonatkoznék, mintha Babits világszemléletében olyan döntő fordulat állott volna be a háború után, mely e világszemlélet egész szerkezetét alapjában és gyökeresen megváltoztatta. Ennek a félreértésnek az eloszlatása azért fontos, mert vannak Magyarországon olyan rétegek, amelyek a háború előtt teljesen otthon érezték magukat, amelyek

számára a társadalmi külvilágnak nem volt semmiféle problematikája, amelyeket azután a háború, a forradalmak és az ellenforradalom okozta megrázkódtatások tettek idegenekké környezetükkel szemben.

MÚLT ÉS JELEN

Babits Mihály nem ezek közé tartozik. Természetesen – erről is részletesen lesz szó a következő fejtegetésekben – ő is egészen másképpen viszonylik a mai Magyarországhoz és annak fejlődési perspektíváihoz, mint a háború előttihez. De meghamisítanók azt a képet, amelyet Babits e vallomásokban önmagáról igen őszintén és az igazsághoz ragaszkodva megrajzol, ha viszonyát a háború előtti Magyarországhoz problémamentesnek állítanók be, ha nem látnók, hogy a költő akkor is idegen külvilággal állott szemben. Ismét Babits saját szavaival jellemezzük ezt a helyzetet. Fiatalkori fogarasi tanárságáról a következőket írja:

„Én már akkor nyílt lázadásban voltam, nem kártyáztam, nem ittam azon túl, amennyit mégis dukál, s nem érdekelt az osztrák-magyar politika. A kuruckodás gyermekes játéknak tűnt fel előttem, hisz úgyse változtathatunk semmi lényegeset, s egészen más erők forognak körülöttünk. Jobb volt a könyvek közé vonulni, a szellem erőde még szilárdnak látszott, s már épült is a büszke magyar torony, minden eshetőségre, legyen mit mutatni messzeségeknek és századoknak!

Tehát nem ittam, nem vadásztam és nem politizáltam, ami már maga is forradalomszámba ment Magyarországon, ahol még a költészetet is csak a politika kedvéért szokás eltűrni vagy engedélyezni. Kezdtek rossz hazafinak tartani, amire én még büszke is voltam, tekintve e rettenetes vád silány hangoztatóit."

Látható: a fiatal Babits éles ellenzékben állt környezetével szemben, és szubjektíve megérthető illúzió, bár mégis illúzió, ha azt hitte magáról, hogy ez az ellenzékiség teljesen politikamentes. Ez az állásfoglalás, mint az olvasó látja, telítve van politikai érzelmekkel. De ennek ellenére a fiatal Babits lázongásának alapja mégis az az érzés a környező külvilággal szemben: mindehhez nekem semmi közöm, én a magam belső életét élem, ez élet szerves, immanens logikája alapján, ti többiek tegyetek, amit akartok, ti legfeljebb mint háttér, mint kulissza tartoztok az én életem perifériájához. És e világszemlélet következtében centrum és periféria között lényegbe vágó összefüggés, a lényeget befolyásoló termékeny kölcsönhatás nincs és nem is lehet.

Ez a beállítottság a magyarázata annak, miért játszik a fiatal Babits Mihály életében és produkciójában olyan döntő szerepet a kultúra, az irodalom, a könyv. Megemlékezéseiben Babits joggal tiltakozik az ellen, mintha ez a rajongás a könyvekért nem lenne más, mint menekülés az élet elől. „Nem kell hinni, hogy aki könyvekbe menekül, okvetlenül az élet elől akar szökni. Sokszor inkább tágítani akarja életét, több életre szomjas, mint amennyit kora és végzete kiosztott. Az élet néha különös mód összeszűkül és megszegényedik ezen a magyar glóbuszon. Így szűkült össze akkor is, habár csak szellemileg, mert egyebekben bőség volt itt." De ha az irodalom, a könyv nem fegyver szélesebb és mélyebb valóság kiharcolására, az adott valóság komolyabb átélésére (persze akkor is, ha ebből az átélésből engesztelhetetlen harc következik az adott valóság ellen), akkor a könyv nem vezet ki az Én börtönéből, csak tájképkulisszákká varázsolja annak továbbra is szűk falait.

POLITIKAMENTES-E BABITS?

Már eddigi fejtegetéseinkből is látható, hogy nem a politikus és nem politikus költő ellentétéről beszélünk. Ha az itt központban álló kérdést, az Én és külvilág viszonyát tekintjük, a túlnyomó részben nem politikus költő Goethe közelebb áll a legmélyebb szenvedéllyel politikus Petőfihez, mint a szintén fő vonalában nem politikus Babitshoz.

Mert hiszen Babits költészete, Babits attitűdje az őt környező társadalomhoz távolról sem olyan politikamentes, mint amilyennek azt sokan hiszik és hirdetik, mint ahogy azt maga Babits is vallja. Fiatalkori megemlékezéseit idézve, már rámutattunk arra, hogy a környezettől való idegenségben a lázongás elemei is benne foglaltatnak. És ha Babits életpályáját figyelemmel kísérjük, akkor látjuk, hogy szívós kitartással utasít el magától minden politikai és társadalmi jelenséget, mely világnézetének nem felel meg. És — bármennyire nem elsősorban harcos természet — ez irányú meggyőződéseit határozottan, megalkuvás nélkül fejezi ki. Elég, ha néhány sort idézünk híres húsvéti verséből, melyet az első világháború alatt írt:

...de nem győzelmi ének az énekem,
érctalpait a tipró viadalnak
nem tisztelem én,
sem az önkény pokoli malmát...

Elutasító gesztusa kora magyar társadalmával szemben már ismeretes előttünk. Babits ilyen nyilatkozatoknál unos-untalan hangoztatja, hogy ő nem politikus, hogy álláspontja nem foglal magában politikai állásfoglalást. Egészen mindegy, hogy az ilyen nyilatkozatokban mennyi a mély meggyőződés és mennyi a szükségesnek vélt taktika, mert e fenntartások ellenére is ezek a nyilatkozatok: félreértést kizáró élességű politikai elítélései a jelennek, éppen úgy, mint ahogy az imént idézett verssorok politikai szembefordulást jelentettek az első imperialista háborúval.

AZ IZOLÁLT ÉN

Mit jelent tehát a Babits indirekt stílusú vallomása, indirekt líraisága? Röviden összefoglalva — itt nem szándékunk Babits egész költői egyéniségét jellemezni, és nincs is terünk hozzá —, az izolált Én öntudatosságát, saját izolációját illetőleg. Ez magában véve szintén nem jelentene még Babits számára különálló helyet a modern líra fejlődésében.

Az izolált Én a kapitalista társadalom terméke, és annál pregnánsabban lép fel, minél inkább kibontakozik ez a társadalmi rend. Itt persze különbséget kell tenni valóság és (szükségszerű) látszat, társadalmilag létrehozott illúzió között. A gazdasági és társadalmi valóságban a kapitalizmus eddig soha nem ismert sokféle és bonyolult kapcsolatokat teremt az emberek között. Az emberek életmenetét, sorsuk fordulatait gyakran olyan események, olyan körülmények változtatják meg, amelyekről az érdekelt egyének semmit sem tudnak, sőt gyakran nem is tudhatnak.

Ámde az emberek közötti kapcsolatoknak ugyanez az igen bonyolódott sűrű szövevénye ugyanezzel a társadalmi szükségszerűséggel létrehozza az egyénekben azt az élményt, hogy egyedül állnak, hogy izolált atomjai a társadalomnak. A kapitalizmus előtti társadalmakban a valóságban kevesebb gazdasági és társadalmi kapcsolat fűzte össze az embereket, de ezek — mint társadalmi kapcsolatok — nyilvánvalóak, láthatóak, kézzelfoghatóak voltak.

Ha most már a kapitalista társadalom egyéneinek magányosság-élményét illúziónak neveztük, akkor ezzel nem azt akartuk mondani, hogy tiszta képzelődéssel, agyrémmel állunk szemben. A kapitalista társadalom egyéne gyakran él át olyan élethelyzeteket, amelyekben tényleg magára van hagyatva, amelyekben nem fordulhat senkihez segítségért, sőt még együttérzésért sem; Dickens és Dosztojevszkij fejezték ki eddig legtökéletesebben a kapitalista embernek ezt a nagyvárosi magányosságát.

Ezekből az életténykből nőtt ki az izolált Én, a társadalmi „atom" illúziója, mely annyiban illúzió, amennyiben a közvetlen tények, a közvetlen és erős élmények hatása alatt nem veszi tudomásul azokat az objektív, emberek közti összefüggéseket, amelyek éppen sűrűségükkel és bonyolultságukkal ezeket a tényeket és ilyetén átélésüket szükségszerűvé tették. Mivel tehát ezek az élmények társadalmi szükségszerűséggel jönnek létre, nem is irthatók ki az emberek öntudatából, amíg az egész társadalom összefüggései és mozgási törvényei nem válnak bennük tudatossá, vagy amíg nem jönnek létre legalább élményszerű sejtései ezeknek az összefüggéseknek.

Ezért jogosult ennek az élménynek, az „atom"-magányosságnak a lírája. Ezért játszik a múlt századvég lírájában (Régnier, George, Rilke stb.) olyan nagy szerepet. Ez az élmény Babitsnál is centrális motívum, de sokkal kevésbé közvetlenül kap nála kifejezést, mint nyugati kortársainál. Babits lírájában az Én magányossága túlnyomó részben nem közvetlen — himnikus, elégikus stb. — kitörés formájában nyilvánul meg, hanem a líra legitim eszközeivel ábrázolt külvilág mikéntjébe van elrejtve: ahogy Babits poétikusan, érzékien, festőien, szuggesztíven elénk tárja ezt a külvilágot, benne a többi embereket is, vagy kíséretképpen rejtőzik, vagy itt-ott nyíltan előbukkan az, hogy lényegében semmi köze hozzájuk, idegen tőlük, hogy csak a saját maga életét éli. És egyúttal az is, hogy ez a magányosság fáj neki, néha restelli is, de egyben büszke is rá, benne érzi költői elhivatottságának, emberi kiválóságának fundamentumát. Éppen ez a magányosság-élmény Babits lírájának végső „hitele".

Babits lírájának ez az egyéni sajátossága azonban nem egyéniségének különleges voltában gyökerezik, hanem objektív történelmi és társadalmi körülményekben. Regnier vagy Dowson, George vagy Rilke olyan országokban nőttek naggyá, amelyekben a kapitalista termelés uralkodó volta, a polgári társadalom győzelme, megszilárdulása régi, magától értetődő tény volt. És mivel az ő idejük polgári társadalma nem élt át szemmel látható válságokat, az élményekbe, Énükbe tóduló tényeket örök emberi viszonyoknak tekintették. Mint konszolidált kapitalista társadalmakban élő tipikusan polgári írók, rendszerük föld alatti aláaknázottságáról, láthatatlan, lappangó válságáról alig tudtak valamit.

Babits Ady fiatalabb kortársa, vagyis kortársa egy olyan fejlődésnek, amelyben egy elmaradt, hűbéri csökevényekkel teli társadalomban a kapitalizmus magához ragadja a termelés, a társadalom feletti uralmat;

kortársa egy olyan fejlődésnek, amelyben a polgári demokratikus forradalom összes kérdései fel vannak vetve, szakadatlanul jelentkeznek a társadalom felszínén, persze anélkül, hogy felmerülésük egyelőre forradalmi megoldáshoz vezetne. Ez a helyzet, ezek az ellentétek határozzák meg Ady lírájának tartalmát és formáját. Ezeknek gyengébb és közvetettebb kihatása nyilvánul meg Babits lírájának sajátosságában nyugati kortársaival szemben.

A MAGYAR POLGÁRSÁG OSZTÁLYKOMPROMISSZUMA

Leegyszerűsítés volna azt gondolni, hogy ez az átalakulási folyamat csak az alsó, az elnyomott és kizsákmányolt osztályok erjedésében, lázongási kísérleteiben nyilvánult meg. Ha azt mondtuk, hogy a háború előtti Magyarországon felmerültek a polgári demokratikus forradalom összes problémái, akkor ebben bennfoglaltatik annak megállapítása is, hogy maga a polgárság sem tekintette többé a magyarországi társadalmi állapotokat a fennálló gazdasággal összehangzónak, hogy elavultaknak, idejüket múltaknak ítélte őket, hogy megváltoztatásukon fáradozott.

Természetesen ezeknek a tendenciáknak a polgárság különböző rétegeiben igen különböző tartalmuk volt, és ennek megfelelően a polgárság különböző rétegeinek viszonya a fennálló politikai, kulturális és irodalmi élethez szintén igen különbözött. A burzsoázia legfelsőbb rétege összeforróban volt a „történelmi osztályok" kapitalizálódó részével. Itt is történtek szakadatlan kísérletek a régi Magyarország átalakítására, azonban úgy, hogy az adott hatalmi viszonyokon csorba ne essék, hogy a „történelmi osztályok" teljes mértékben megtartsák régi vezető szerepüket, de egyúttal magukba fogadják a polgárság — különösen a finánctőke — vezető elemeit, és óvatos lassúsággal hárítsák el a kapitalizmus fejlődésének útjából a legterhesebb hűbéri maradványokat. Mind Magyarország, mind Poroszország példája mutatja, hogy teszem a mezőgazdaságban a termelés kapitalizálódása messzemenően összeegyeztethető a hűbéri maradványok tekintélyes részének konzerválásával: természetesen az ilyen „organikus" fejlődés a kisparasztság és a földmunkásság mérhetetlen nyomorával és elnyomottságával jár együtt. A háború előtti hivatalos magyar liberalizmus (Wekerle, Széll Kálmán, Tisza István) ennek az osztálykompromisszumnak volt a kormányzata.

Ez a kompromisszum azonban távolról sem elégítette ki a polgárság széles rétegeinek, még kevésbé a polgári intelligenciának és a kispolgár-

ságnak az érdekeit. Polgári forradalomra ennek a rétegnek túlnyomó része szintén nem készült. Ennélfogva náluk sem volt szó a hűbériség maradványainak egyszeri, gyökeres kiirtásáról. Azonban a törekvés főként arra irányult, hogy Magyarországból nyugati értelemben civilizált és kulturált, vagyis kapitalista világ váljék, gyorsabb tempóban és nagyobb mértékben, mint ahogy azt a hivatalos liberalizmus polgári képviselői hirdették, azonban éppen úgy, mint azt a hivatalos liberalizmus óhajtotta, társadalmi megrázkódtatások nélkül (radikális agrárátalakulás, a nemzeti elnyomás megszüntetése stb. nélkül).

Ezért kompromisszumos s ugyanakkor utópikus a háború előtti haladó polgárság magatartása Magyarországon. Utópikus, mert a politikai, társadalmi és kulturális reakció Magyarországon éppen ezekben a hűbéri maradványokban gyökerezett. Ezeket forradalom nélkül kitépni lehetetlen volt; ezekkel kulturált, haladó Magyarországot teremteni éppoly lehetetlen. Ady az egyetlen, aki a forradalom nélküli átalakulást kezdettől fogva hiú álomnak ítéli. A többi haladó politikus és ideológus békés átalakulásról álmodik, és ezért kénytelen mindenféle, néha nem is létező szalmaszálba kapaszkodni, az uralkodó hivatalos liberalizmussal megalázó kompromisszumokat kötni, hogy valamelyes „reálpolitikai" eredményt érjen el, vagy legalábbis — a legtöbb esetben — ígéretet, kilátást ilyen előre megteendő lépésre, amely a valóságban sohasem lett megtéve.

A magyar polgárságnak ez a helyzete tükröződik a háború előtti irodalomban. A hivatalos Magyarország abból élt, hogy a klasszikus irodalmat „konzerválta", vagyis kerékkötőül használta fel minden irodalmi megújhodás ellen, és ugyanakkor kioperált belőle minden valóságos progresszív irodalmi tartalmat. A polgárság vezető rétegének politikai összenövése a „történelmi osztályokkal" viszont irodalmilag úgy nyilvánul meg, hogy ezek is magukévá tették az Akadémia, a Kisfaludy Társaság stb. irodalompolitikáját.

Amit a polgári intelligencia, a polgárság alsóbb rétegei és a kispolgárság politikai téren nem tudott és nem mert kiharcolni, annak irodalmilag meglehetős világos kifejezését adta. A hűbéri maradványokkal telített társadalmi élettel szemben megnyilvánuló elégedetlenség a szépirodalomban világosabb és határozottabb kifejezést kap, mint bárhol másutt. Itt a hivatalos irodalommal szemben éles harc indul meg, amelyet helyenként egyenesen „irodalmi forradalomnak" is neveznek.

AZ IRODALMI MOZGALOM KORLÁTAI

Azonban a polgári osztálymozgalom korlátai korlátai az irodalmi mozgalomnak is. Az irodalom maximumát adja annak, amit ez a reformra és nem forradalomra törekvő polgárság és kispolgárság óhajt, de csak ennek a törekvésnek a maximumát. Ezért a szakítás a hivatalos irodalommal nagyon éles formák között nyilvánul meg, de tartalmában sokkal kevésbé radikális, mint ahogy azt a hírlapi polémiák hangossága és elkeseredett hangja után az első pillanatra hinné az ember. Adyt kivéve senkinek se jutott eszébe a forradalmár Petőfit szembeállítani a hivatalos magyar irodalommal. Az „irodalmi forradalom" arra szorítkozik, hogy néhány hagyományosan meghamisított klasszikus író képével szembeállítsa modernizált képüket, mely, ha tökéletlen is, közelebb áll igazi költői nagyságukhoz, mint a hivatalos verzió. Ez történt Arany és Vörösmarty értékelésével.

A lényegbe vágó kompromisszum legvilágosabban ott látható, hogy ebben a táborban is Széchenyi és Deák jelentik a XIX. század reprezentatív embereit; képüket helyenként megszabadítják a hagyományos frázisoktól, de senkinek se jut eszébe 1848–1849 forradalmi hagyományaihoz visszatérni. A *Nyugat*on, ez irány döntő irodalmi folyóiratán belül a kompromisszumos tendencia abban nyilvánul meg, hogy Ady Endre különleges, egyedül álló pozícióját igyekeznek kiegyensúlyozni. Éppen Babits az a költő, akiből az „irodalmi forradalom" Adyval egyenrangú képviselőjét csinálják, hogy ezáltal Ady forradalmiságából egyéni különlegesség, pusztán költői sajátosság váljék.

A fiatal Babits ezt a mozgalmat mint „szellemi", mint tiszta irodalmi mozgalmat élte át. És mert teljes jóhiszeműséggel és spontaneitással helyezte ezeket a szempontokat költői és bírálói működésének homlokterébe, azért lett alkalmas arra, hogy a magyar liberalizmus reprezentatív költőjévé váljék. Babits túlnyomóan irodalmi és szellemi érdeklődése egyáltalában nem jelent közönyösséget, állásponttalanságot Magyarország akkori problémáival szemben. Láttuk, hogy az egész „irodalmi forradalom" Magyarország polgári megújhodásának ideológiai kifejezése: jelenti a nyugati kultúra organikus betelepítését Magyarországra; jelenti a régi magyar fejlődés progresszív, nyugati kulturális vonásainak előtérbe tolását, felfedezését, jelenti, hogy éles irodalmi harc indul meg a hivatalos magyar politika hivatalos irodalmának gondolati és költői elkorcsosodása, megmerevedése ellen. Ha Babits erre a korszakra visszatér, még ma is nagyon éles szavakkal fejezi ki az akkori ellentétet:

„A Váradi Antalok és Ábrányi Emilek kora volt ez, másfelől pedig a Szabolcskáké és Pósáké. Nekünk, szigorú fiataloknak, nagyon sommás ítéletünk volt erről az egész korunkbeli költészetről. Nem volt ez a mi szemünkben más, mint üres szónoklat vagy útszéli érzelgés. Egyik oldalon a frázis, a másikon a nóta! De a közönség általában el is szokott már attól, hogy a versben mást keressen, mint frázist vagy nótát. A versolvasás mindjobban kiment a divatból. Verset legfeljebb szavalni vagy dalolni lehetett. S az átlagízlés nem tett különbséget: Petőfi is csak nóta volt és Vörösmarty is csak szavalmány."

Ha Babits és a *Nyugat* többi igazi költői kiutat kerestek a frázis és a nóta dilemmájából, ha ezzel az üres álköltészettel szemben a nyugati dekadens költőket propagálták, akkor ez — több vagy kevesebb öntudatossággal — egy általános társadalmi, reformisztikus megújhodás irodalmi visszhangja volt. Ezért jelent a magyarra fordított, vagy a magyar lírára ható Swinburne vagy Stefan George Magyarországon mást, mint otthon Angliában vagy Németországban: ott a már kialakult imperialista korszak parazita haszonélvezőinek társadalomfenntartó l'art pour l'art-ja volt, itt egy polgári reformtörekvés faltörő kosa az irodalom halottá dermedt hűbéri maradványaival szemben.

Mert — akarva, nem akarva, tudatosan vagy nem tudatosan — Babits Mihály ennek a polgári reformtörekvésnek volt reprezentatív költője. Ezért van nála mindazoknak az elemeknek, amelyek benne és a nyugati dekadens lírában közösek, amelyeket részben tudatosan vett át ebből a lírából, bizonyos fokig megváltozott funkciójuk. Ezért van, hogy Babits megkülönböztető egyéni sajátossága nem egyéni különlegességében, hanem hazája társadalmi és politikai viszonyaiban gyökerezik.

Az 1918—1919-es forradalmak nem oldották meg a magyarországi fejlődés nagy problémáit. A diktatúrát követő ellenforradalom persze még sokkal kevésbé. De a forradalmaktól irtózó és a „régi idők" visszaállítását sóvárgó polgárság és polgári intelligencia keservesen csalódott, amikor azt remélte, hogy az ellenforradalom, kisebb-nagyobb kilengések után, a forradalom előtti idők restaurációját fogja jelenteni. A forradalmi megrázkódtatás nem tudta ugyan az ország nagy problémáit megoldani, de az ellenforradalom ellenére állandóan napirenden tartotta azokat. A háború előtti felszínes, viszonylagos nyugalom, amikor ezekről a kérdésekről senki sem beszélt, amikor az uralkodó osztályok és a hozzájuk tartozó intelligencia csakis a saját kis kérdéseiket tárgyalták, és az „utca", a tömegek kívánságait előkelően ignorálták, nem térhetett vissza többé.

A haladás és reakció frontjai új, nyíltabb és élesebb formákat kaptak; az összes ellentétek állandóan a felszínen vannak, láthatók és — akarva, nem akarva — tudomásul veendők.

Osztályok és pártok teljesen átcsoportosultak. Számunkra ebben az összefüggésben az a legfontosabb tény, hogy a háború előtti liberalizmus mint politikai faktor megsemmisült. Nemcsak a Wekerle—Tisza-féle szabadelvűség mondott teljes csődöt, hanem a haladottabb polgárság és polgári intelligencia politikai és kulturális törekvése is. A gyenge karakterű írók a *Nyugat* köréből ennek következtében nyakra-főre alkalmazkodtak a megváltozott viszonyokhoz, „megértették az idők szavát". Elég talán Kosztolányi hírhedt és dicstelen szerepére hivatkozni az ellenforradalom első éveiben.

BABITS VILÁGNÉZETE

Babits e tekintetben nem asszimilálódott. Nagy túlzás volna azt mondani, hogy útja teljesen kompromisszummentes volt. Ez már csak azért sem lehetséges, mert hiszen az úgynevezett okos kompromisszum, a „reálpolitika" szerves, lehetne mondani világnézeti része a liberális beállítottságnak. De ezzel a megszorítással tény marad, hogy Babits fővonalától lényegében nem tért el. Még élesebben és határozottabban hangsúlyozta, hogy nem politikus, hogy semmi köze a politikához.

„Ez nem az én terem, a költő itt idegen madár. Itt fajok és osztályok küzdelme folyik, amelybe én nem állhatok bele, mert nem állok sem faji, sem osztályalapon. A tempót egy barbár kor irama diktálja, mely nem az én korom. Én még egy régi szellemi korból jöttem, mely előtt a legszentebb kapocs a nemzet kapcsa volt, szellemi kötelék. Ez a kor megveti a szellemet s megveti a szellemi kapcsolatot. Rosszul ismeri ezt a szomorú XX. századot, aki a »nacionalizmus korának« nevezi. A nacionalizmus kora a liberális XIX. század volt, ez alkotta meg a modern nemzeti közösségeket, éppen azáltal, hogy különböző elemeiket egyenlő jogok birtokosaivá s közös kultúra és hagyomány részeseivé tette. A mi századunk most megbontja ezeket a szellemi kapcsolatokat; kedvesebb neki a testi kötelék, amit a faj jelent, vagy az érdekközösség, amit az osztály képvisel."

Babits alaposan téved, ha azt képzeli, hogy ez nem politikai hitvallás. Az ez, mégpedig nagyon határozott, a jelen ellen is, az uralkodó vagy uralkodásra készülő reakciós fajpolitika ellen is, a szocialista jövő pers-

pektívája ellen is. És ugyanakkor – sokkal határozottabban, sokkal kiélezettebben, mint a háború előtt – a régi magyar nemzeti liberalizmus mellett foglal állást. Ez, természetesen, nem egyszerű visszavágyódást jelent a háborút közvetlenül megelőző Magyarországba; Babits prózai vallomásaiból láttuk, hogy ehhez az időhöz most is igen kritikusan viszonylik. Inkább arról van szó, hogy a magyarországi polgári forradalom első nagy korszakának liberális tendenciáit idealizálja, festi át aranykorrá.

Ez a történetfelfogás végigvonul az egész prózai vallomás-köteten. Babits hitet tesz a magyar liberális nemzeti humanizmus mellett, amelyet e könyvben Kölcsey, Vörösmarty és Széchenyi képviselnek.

FÉLELEM A TÖMEGTŐL

E történetfelfogás liberális jellegét legvilágosabban Babits tömegellenes állásfoglalása világítja meg. A tömegektől való irtózás és félelem egyik legjellegzetesebb vonása a liberalizmusnak, különösen már hanyatló, végét járó korszakában. Babits erről a kérdésről is nagyon világosan nyilatkozik.

„A tömeg nem ugyanaz, mint a nemzet. A nemzet néha csak egy-két emberben él, míg az utcán ezren is ordítanak... A nemzet a lélek, a tömeg csak test. Sajnos, a test uralmának korát éljük, a »tömegek lázadásának« korát. A modern politika nagy dilemmája éppen ebben van. Ki fogja visszaállítani a szellemnek régi tekintélyét a tömeg előtt? Ki bírja rá a sokakat, hogy hallgassanak a józan kevesekre? Ijesztő paradoxona a demokráciának!"

Ez a félelem a tömegektől Babitsnál különösen pregnánsan, néha szinte groteszkül nyilvánul meg. De ne felejtsük el, hogy Babits politikai világfelfogásának ez a különlegesen gyenge pontja egyáltalában nem az ő egyéni sajátossága. A Babitsnál különben jóval radikálisabb *Szép Szó* publicistáinak állásfoglalásainál ugyanerre a lényeges gyengeségre bukkanunk. Ennek következménye, hogy Babits éppen úgy, mint azok, kétfrontos harcot vív a radikális demokrácia és a diktatúra ellen, miközben ő is beleesik abba a modern liberális (és szociáldemokrata) felfogásba, hogy ez a két véglet tulajdonképpen egymással rokon. Ezt a felfogását Széchenyi és Kossuth ellentétének hangsúlyozásakor groteszk élességgel, egészen az abszurdumokig menve, a magyar történelem legelemibb tényeit elfelejtve és elferdítve, Babits így fejezi ki:

„Mi megszoktuk a zsarnok gyűlöletét Kossuthtal és a demokráciával azonosítani. Elfelejtjük a történelmet, amely szerint épp a népuralmi rendszerek torkollnak legkönnyebben a diktatúrába. A zsarnoknak legnagyobb ellensége nem a demokrata, hanem az oligarcha."

Babits ennél az elvont és kiagyalt szembeállításnál teljesen szem elől téveszt egy „csekélységet"; a magyar oligarchia szerepét a 48-as forradalomban, a Habsburg-zsarnokság, a cári intervenció fenntartás nélküli támogatását a zsarnokság eme — Babits felfedezte — „legnagyobb ellensége" részéről. (Hogy e mögött a durva történelemhamisítás mögött bizonyos irodalmi hagyományok rejtőznek, például a római császárság korabeli oligarchia republikánus ellenállásának idealizálása a XVI—XVIII. század progresszív íróinál is, az nem változtat a dolgok lényegén.) Persze, a Babits-féle oligarcha nem közönséges nagybirtokos főnemes, hanem Széchenyi alakja, úgy, ahogy Babits a saját mai helyzetéhez idealizálta. Ennek a költői stilizálásnak megfelelően a fent idézett sorok így folytatódnak:

„S plánę még ha anglomán *gentleman*. Ő az, aki ismeri a szabadság értékét, s megveti a jogtalan erőszakot, mert nem *fair play*. Viszont Kossuth az és a forradalmárok, akik könnyedén és a legkisebb alkalomra így érvelnek: »Lövetek«, — »Marat«, feleli erre Széchenyi naplójában, s szinte látom undorodó arcát: *foul play*. Másutt Ferenc Józsefről írja: »annyi áldozatot hurcoltatott vesztőhelyre, hogy e tekintetben tán még Robespierre-t is legyőzi!...«

Kossuth Marat és Ferenc József Robespierre! És a két forradalmi zsarnok közt Széchenyi István, mint a hagyományos jog és a higgadt fair play képviselője, az őrültek házában! Elég különös tabló!"

Részletes történelmi elemzés nélkül is világos, hogy ennek a Széchenyi-portrénak a magyar történelmi valósághoz semmi köze. Minket itt ez a történelemdeformáció mint Babits lírai vallomása érdekel. Mert hiszen mi más a kétféle zsarnokság tobzódása között egyedül álló szellem-oligarcha, mint Babits Mihály költőien stilizált önarcképe?

JELLEMZŐ VÖRÖSMARTY-FELFOGÁS

Még világosabban látszik ez a felfogás Babits új Vörösmarty-cikkében. A *Nyugat*, s vele Babits Mihály, a háború előtti időben saját irányának nagy hősét stilizálta Vörösmartyból, ami kétségkívül találóbb volt a hivatalos egyetemi felfogásnál, de mégis igen távol állott a valóságos iro-

dalomtörténeti helyességtől. Babits most kifejezetten és polémikusan szakít ezzel a felfogással, és egy egészen új Vörösmartyt fedez fel. Ennek a felfogásnak kiindulási pontja és támasza Vörösmarty utolsó periódusának sötét kétségbeesése és önmarcangolása. Mint Széchenyinél, Babits itt is azonosítja e kétségbeesés egyes kiragadott megnyilvánulásait saját sötét pesszimizmusával a jelent illetőleg és — éppúgy, mint ott — teljesen eltekint Vörösmarty állásfoglalásának és hangulatának konkrét történelmi gyökereitől. A költői kifejezésmód egyes hangulati reflexeit fenntartás nélkül azonosítja saját élményeivel. Ezért érdekes politikai-lírai önarckép, amit — állítólag — Vörösmarty jellemzésére írt:

„Ő magán viseli, régi évszázadának nyomain túl, ennek a rettenetes negyedszázadnak jegyét is. Mintha ő is keresztülment volna a világháborún és az emberiség minden válságán, amit mi késő olvasók megértünk. Arca mindjobban kezd hasonlítani ahhoz az arcképhez, amelyet az utolsó Vörösmarty-versek maguk festenek költőjükről, s amelyet Gyulai sohasem mert meglátni és hitelesíteni. A »vén cigány« arca, aki túl van már minden borok és zenék mámorán, már nem is maga zenél, hagyja a világot beszélni, és jól tudja, hogy a világ énekének refrénje: *Nincsen remény!*"

Ezt a Vörösmarty-felfogást Babits igen érdekesen fejti ki. Megmutatja azt is, hogy ez a kétségbeesett pesszimizmus össze van kapcsolva egy semmi által nem indokolt misztikus reménnyel, valamely vallásos és víziós hittel, hogy „lesz még egyszer ünnep a világon!" Ennek az elemzésnek során Babits mellékesen utal arra is, hogy Vörösmarty pesszimizmusában a társadalmi helyzet képe *is* szerepet játszott: „Az aggasztó sejtés, hogy a kultúra, mely csak kevesek kincse, illúzió és hazugság", de ez a motívum a szubjektív világnézeti pesszimizmus és a misztikus remény harcában csak igen alárendelt epizodikus szerepet játszik.

Nincs módunkban itt az igazi Vörösmarty elemzésére kitérni. Csak *egy* kis idézettel világítjuk meg az olvasó előtt, hogy Vörösmarty számára ez a motívum távolról sem volt olyan mellékes és epizodikus, mint amilyen Babits számára, aki Vörösmarty elemzése alkalmából ismét lírai vallomást ad saját politikai állásfoglalásáról a jelennel szemben. Az igazi Vörösmarty így énekel:

...Sóvár szemmel néz ég felé,
Mert, hajh, a föld! az nem övé,
Neki a föld még sírnak is kemény:
Nincsen remény!

Mi dús a föld s emberkezek még
Dúsabbá teszik azt,
És mégis szerte dúl az ínség
S rút szolgaság nyomaszt.
Így kell-e lenni? vagy ha nem,
Mért oly idős e gyötrelem?
Mi a kevés? erő vagy az erény?
Nincsen remény.

Ezért a Babits-féle mai Vörösmarty még stilizáltabb, mint a régi *Nyugat*-féle Vörösmarty volt. Babits kétségbeesése és misztikus hite, amelyek harcát némi analógiák alapján Vörösmartyba vetíti, egészen más szociális tartalmú és ennélfogva más költői hangulatú, mint Vörösmartyé. Babits szeretne elmenekülni a jelen ellentmondásai elől, szeretné behunyni szemét, bedugni fülét, és főképpen azon van kétségbeesve, hogy ezt a külső körülmények ereje és saját költői és emberi őszintesége, becsületessége nem engedik. De a régi idill utáni vágy (mikor volt valóság ez az idill?) minduntalan kitör belőle. Prózai vallomásaiban egy helyen leírja, hogy házukhoz egyik tavaszon visszatérnek a fecskék, és ez — mondják — jót jelent. „De micsoda fecskéknek kellene visszatérni, hogy a mi életünk nyugalma és boldogsága helyreálljon?" — kérdi Babits. És kevéssel azután igen jellemzően így folytatja:

„Én még azt hiszem, hogy visszajönnek, még nem lehetnek olyan nagyon messze. Talán csak megsértődtek egy kicsit, talán félnek tőlünk s azért húzódnak el. Megijesztettük őket lármánkkal és vadságunkkal. Maradjunk kissé csendesen..."

Ez a vágy a csönd és béke után, ez a költői felhívás csendre és békére magában véve nem egészen új Babitsnál. Például híres háborúellenes verse is ilyen felhívásban csengett ki. De a mai Babits vágyódása csend és béke után sokkal kevésbé harcias és agresszív, sokkal letompítottabb, elégikusan utópikusabb, mint a háborúellenes vers pacifizmusa volt.

Láttuk, milyen önkéntelenül, sőt gyakran öntudatlanul, szinte mindig indirekt módon törnek ki Babits vallomásai, főleg ha a jelen társadalmáról és politikájáról van szó. De láttuk azt is, hogy a külső körülmények logikája és a költői becsületesség belső kényszerítő ereje minduntalan nyílt és őszinte vallomásokat csihol ki Babitsból. Ennek a külső és belső harcnak érdekes történetét, társadalmi és lelki dialektikáját rajzolja meg Babits Jónás prófétáról írt újabb költeményében. A költemény alcíme

(ironikus túlzás nélkül, szabadon Molière után) „A botcsinálta próféta" lehetne. És ha ilyen vígjátéki alcímet adunk Babits helyenként megrázóan patetikus, mindig őszinte költeményének, nem követünk el erőszakot a szerzőn. Babits maga is nagyon világosan érzi saját váteszi szerepének fonák voltát, és mert ezt az érzést szépen és erővel fejezi ki, a költemény maga tele van humorisztikus, tragikomikus részletekkel. A szubjektíve őszinte pátosz emez ellentéte az állásfoglalás következtében szükségképpen létrejövő groteszk helyzetekkel, az ellentétek kihegyezett humora adja meg ennek a költeménynek sajátos, igen egyéni költői jellegét.

Két irányzat harcol Jónás lelkében, éppen úgy, mint a mai Babitsében. Az alapvető érzés a béke és a nyugalom utáni vágy, az előttünk immár ismert hangulat: hagyjatok békében, semmi közöm hozzátok. Másrészt azonban a költemény istenének parancsa Jónáshoz, hogy prófétáljon, mégsem kívülről jött külsőleges parancs, hanem egy másik irányzat visszhangja, mely éppen olyan elevenen él Jónás lelkében:

... mert vétkesek közt cinkos, aki néma.
Atyjafiáért számot ad a testvér:

De a költemény folyamán ez a harc komplikáltabb lesz e két motívum, e két tendencia harcánál. Babits egyrészt — helyenként — Jónás alakjába rejtőzve, a drámai maszk mögé elbújva, a rendesnél szabadabb hangot enged a benne lejátszódó belső tusakodásoknak. Másrészt saját vágyainak, kétségbeesésének, reményeinek stb. ezt a patetikus, lírikus-dramatikus felnagyítását objektívan, „szemérmesen", distanciálva éli át, és abból, hogy önmagát, saját legbensőbb hangulatait, saját álláspontját a külvilághoz időnként idegen szemmel, kívülről nézi, jön létre a költemény érdekes humora. Ezért oly gazdag és változatos e kis terjedelmű költemény.

BABITS NEM AKAR PRÓFÉTA LENNI

Imént az érzelmeknek csak két végső pólusát jelöltük ki. Jónás (és vele Babits) egyrészt „rühellé a prófétaságot", másrészt néha érzi azt is, hogy igazi költői nagyság prófétai elemek nélkül nincsen és nem lehet, hogy saját óvatossága, művészi „objektivitása", szemérme stb. nemcsak sajátosságai, hanem egyben korlátai is költészetének, költői fejlődésének. Ezért mély és igaz vallomás Jónásnak a költeményt befejező imája:

Hozzám már hütlen lettek a szavak,
vagy én lettem mint túláradt patak
oly tétova céltalan parttalan
s ugy hordom régi sok hiú szavam,
mint a tévelygő ár az elszakadt
sövényt jelzőkarókat, gátakat.
Óh bár adna a Gazda patakom
sodrának medret, biztos útakon
vinni tenger felé, bár verseim
csücskére Tőle volna szabva rim
előre kész, s mely itt áll polcomon,
szent Bibliája lenne verstanom,

... szavaim hibátlan
hadsorba állván, mint Ő sugja, bátran
szólhassak s mint rossz gégémből telik
és ne fáradjak bele estelig
vagy míg az égi és ninivei hatalmak
engedik hogy beszéljek s meg ne haljak.

De azok a legbelsőbb, leglelkibb gátlások, amelyek ellen Babits eme megrázó őszinteségű vallomásai küszködnek, szintén objektívabbak, társadalmibbak, mint azt Babits maga hiszi. Ezekről a gátlásokról Babits prózakötetében más hangulatban tesz — öntudatlan — vallomást. Ott is a költő vátesz szerepéről, prófétaságáról esik szó, de ott Babits álláspontja egészen negatív és ironikus. Nem véletlen, hogy éppen Ady példáját hozza fel arra, hogy mennyire nincsen semmi racionális, ténybeli alapja annak, ha nagy költők prófétai szerepről beszélnek.

„Egyszer megpróbáltam elemezni Adynak egy ilyen költői jóslatát.

»Vagy láng csap az ódon, vad vármegyeházra,
Vagy itt ül a lelkünk tovább leigázva.
Vagy lesz új értelmük a magyar igéknek,
Vagy marad régiben a bús, magyar élet.«

Vagy, vagy... A vers híres és valóban gyújtó hatású. Mégis mit mond ez a különös alternatív jóslat? Nem többet, mintha a megkérdezett időjós azt felelné a holnapi nap időjárását illetően:

— Vagy sütni fog a nap, vagy pedig továbbra is felhők borítják az eget.

Azaz semmit. Mi van e mögött a semmi mögött, ami izgatni és lelkesíteni képes?"

A különben rendkívül érzékenyen elemző és okosan megértő Babits itt a formállogika, sőt pusztán grammatikai hasonlóság (vagy-vagy) mellett egy „csekélységet" felejt el. Hogy holnap vagy jó idő lesz-e, vagy rossz, az nem a kérdést feltevő embertől függ; itt csak két egymást kizáró lehetőség áll egymással szemben, és nincs dilemma, választás, döntés az ember részéről. Adynál ellenben a magyar élet döntő dilemmájáról van szó. Ady látja, hogy a magyar nép történeti válaszútra érkezett, és patetikusan (és politikailag helyesen) teszi fel a kérdést: az élet útját fogod-e választani, vagy a halálét? (Az élet, a dolgok logikája szerint itt csak egy vagy van.) A döntés kényszerének, a választás szükségszerűségének pátosza, a nemzeti sors felelősségének pátosza: ez a titka az Ady-vers gyújtó hatásának.

Némileg komikus helyzet, hogy egy ilyen kézenfekvő és minden laikus előtt világos tényt olyan művészetértő, olyan tudatos költővel szemben, mint Babits, magyarázni kell. De itt véleményünk szerint nem véletlen elírásról, nem is az Ady ellen táplált ellenszenv hirtelen fellobbanásáról van szó. Mert hiszen ugyanazt az olcsó gúnyt, amit itt az Ady-példánál láttunk, lehetne a *Szózat*ra is alkalmazni: „Egy ezredévi szenvedés kér éltet vagy halált!" És Vörösmarty nem éri be ezzel az egy kérdéssel, hanem az alternatívát a vers folyamán részletesen és nagy költői erővel fokozza. Természetesen Vörösmarty alternatívája politikailag és szociálisan más, mint Adyé. De Vörösmarty politikai világnézetében — és ezért költői egyéniségében is — fontos szerepet játszik, hogy alternatívákat, választutakat lát és nemzetétől döntéseket követel.

Ez a vonás az, amely mellett Babits vakon és értetlenül megy el Vörösmarty-analízisében; ezt figurázza ki — bizony parlagian és ízléstelenül — Ady versének vizsgálatakor. De ha egy okos és becsületes, művészethez mélyen és igazán értő ember ilyen durva hibát követ el, akkor annak komoly okai vannak. Ez az ok: a modern liberális világnézet.

A LIBERALIZMUS OKOS EMBERE

A liberalizmus az utolsó fél század folyamán nagy változásokon ment keresztül. De egy vonása megmaradt, sőt folyton erősödött, groteszk ellentétben az objektív társadalmi körülmények változásával, a liberalizmus politikai katasztrófájával: az a hit, hogy nincs soha és sehol szük-

ség ellentétek közti választásra, hogy az igazi okos ember, az igazi „józan reálpolitikus" minden körülmények közt meg tudja találni az ellentétek kiegyenlítésének, a helyes és mindenkit kielégítő kompromisszumnak útját.

Ezért becsüli a modern liberalizmus olyan fanatikusan nagyra az „értelmet" (amin éppen ezt az okos kompromisszum-csinálást érti), ezért irtózik úgy a tömegektől, bélyegzi őket pusztán ösztönösöknek, értelmetleneknek, mert ezek, a nagy történelmi ellentétektől hajtva, kierőszakolják a döntést a választutakon, és nem hallgatnak a liberális értelem kompromisszum-szerző okosságára. Hogy ezek a választások, ezek a döntések helytelenek, sőt katasztrofálisak is lehetnek, azt senki sem fogja kétségbe vonni. Ady sötéten lángoló pátosza nagyrészt éppen onnan fakadt, hogy a döntés szükségszerűsége mellett ezt a katasztrofális lehetőséget is látta. Babitsnál azonban a liberalizmus politikai axiómája világnézetének döntő tényezőjévé vált.

Babits világszemléletének ez a határa, a valóságban feloldhatatlan ellentétek liberális gondolati lecsiszolása, a társadalmi és politikai tragikus választutak meg nem értése, sőt eltagadása adja meg a Jónás-költemény karakterét is. Babits igazi költő, aki azt, amit igazán átél, költői erővel fejezi ki, és viszont csak azt tudja költőien megformálni, amit valóban átélt. Ezért rendkívül jellemző Babitsra, hogy hol vannak költeményének erős és gyenge oldalai.

KÖLTŐI BECSÜLETESSÉG

Nagyon szép Jónás tragikomikus útja a prófétaságig. A menekülés Isten parancsa elől, a tengeri út, a kitűnően leírt tengeri vihar, a groteszk epizód a cethal gyomrában, mindez hatásos kontrasztokat ad Jónás líraian igaz megtéréséhez, meghajlásához Isten akarata előtt. Isten az elvonuló, félrehúzódó privát emberből hajlamai ellenére prófétát csinál, és — ez nagyon szép vonás Babitsnál — mégsem erőszakol rá kívülről valami hozzá nem tartozót, hanem csak felszabadít egy benne elrejtett, emberileg gyengébb tendenciát. Amikor Jónás meghajol Isten akarata előtt, ez nem annyira vallásos, mint inkább erkölcsi fordulat: maga is belátja, hogy ez az igazi út:

mert aki éltét hazugságba veszti,
a boldogságtól magát elrekeszti.

És ez a fordulat elválasztlhatatlan egységben van ábrázolva a vízbedobás, a cethal gyomrában való vergődés groteszk, költőien naturalisztikus és — ebben az összefüggésben — humorisztikus ábrázolásával.

A költemény leggyöngébb része maga a prófétálás. Jónás elmegy Ninivébe, de ott semmi mást nem tud mondani, mint azt, hogy a város negyven nap múlva el fog pusztulni. A tartalom e soványsága rendkívül jellemző. Babits artisztikus képességei oly nagyok, hogy, ha akarta volna, játszva adhatta volna virtuóz parafrázisát a bibliai próféták képgazdag patetikus jóslatainak. Hogy ezt nem tette, abban költői becsületessége nyilvánul meg.

Mert ez a prófétálás aktuális, és Babitsnak a mai helyzetről nincs több mondanivalója, mint a szorongó félelem, hogy a nemzet a pusztulás előtt áll. Az ótestamentum prófétái a maguk idejében, a maguk ideje számára — politikailag és szociálisan — tudták, hogy mit akarnak, hogy mit várnak, mitől félnek stb.; Babits mindezt a mát illetőleg sokkal kevésbé tudja, sokkal kevésbé akarja tudni, mint a próféták a maguk idejében. Ő csak a parancsot és a gátlást élte át igazán, és számára csakugyan a fennmaradásnak vagy pusztulásnak egy az emberi akarattól független vagy-vagya van felvetve, amit, mint fentebb láttuk, Adynak imputál és amit Vörösmartynál nem vesz észre. Így a prófétálás maga szegényesen sikerül és a költemény leggyengébb része lesz. De ismételjük, Babits költői becsületességének szép jele, hogy amit (pusztán artisztikusan) játszva meg tudna csinálni, attól itt tartózkodik, mert nem élte át igazán.

Jónás jóslata nem teljesedik be, és a prófétaság eme humoros kudarca ismét igazi belső élmény kifejezése. Talán öntudatlanul többet is vall Babits Jónása a költő titkos gondolataiból, amikor a prófétálás után, mielőtt még tudná, hogy teljesedik-e, így beszél:

mert gyönge fegyver szózat és igazság.
Nincs is itt haszna szépszónak s imának
csak harcnak és a hatalom nyilának.
Én Jónás, ki csak a Békét szerettem,
harc és pusztulás prófétája lettem.
Harcolj velük hát, Uram, sujtsd le őket!

Itt Jónás mint a dráma egyik szereplője beszél, és ha belőle a költő vallomása hangzik is ki, legalább ugyanannyira Babits véleményét fejezik ki azok a replikák, amelyeket közvetlenül vagy közvetve a költemény Istene ad a próféta ilyen megnyilatkozására. Még mielőtt Jónás tudná,

hogy Ninive pusztulását hirdető jóslata nem fog beteljesedni, Babits történetfilozófiája a következő kifejezést kapja:

Mert látá az Ur, hogy ott egyik-másik
szívben még Jónás szava kicsirázik,
mint a jó mag, ha termőföldre hullott,
s pislog mint a tüz mely titkon kigyulladt.
S gondolta: »Van időm, én várhatok.
Előttem szolgáim, a századok,
fujják szikrámat, míg láng lesz belőle;
bár Jónás ezt már nem látja, a dőre.
Jónás majd elmegy, de helyette jő más;«
igy gondolá az Ur; csak ezt nem tudta Jónás.

Még világosabb ez a fatalisztikusan liberális történetfilozófia abban a válaszban, amit a költemény Istene ad Jónás szemrehányásaira, hogy a parancsolt jóslat ellenére Nivivét mégsem pusztította el:

...Ne szánjam Ninivének
ormát mely lépcsőt emel a jövőnek?
A várost amely mint egy fáklya égett
nagy korszakokon át, és nemzedékek
éltek fényénél, s nem birt meg vele
a sivatagnak annyi vad szele?
Melyben lakott sok százszor ezer ember
s rakta fészkét munkálva türelemmel:
ő sem tudta, és ki választja széjjel,
mit rakott jobb-, s mit rakott balkezével?

Bízd azt reám, majd szétválasztom én.
A szó tiéd, a fegyver az enyém.
Te csak prédikálj, Jónás, én cselekszem.

De ha az itt kifejezésre jutó vallomásokat, amelyek kétségkívül a költő belső meggyőződésének kifejezései, helyesen, a maguk teljességében és belső dinamikájában akarjuk értékelni, hozzá kell tennünk kiegészítésképpen még egy replikát. Jónás azt mondja az Úrnak:

... Lelkem vedd vissza, kérlek,
mert jobb már hogy meghaljak, semhogy éljek.

Babits költői vallomását mindezek az egyes kitörések és magyarázatok csak együtt fejezik ki; ne feledkezzünk meg itt a régebben idézett, a költeményt befejező imáról sem, amelyben Babits pozitíve foglal állást a költő prófétai szerepéhez. Ha azt mondjuk, hogy mindezek a vallomások együtt alkotják Babits konfesszióját a magyar jelenről, akkor nem azt állítjuk, hogy Babitsnak gondolatilag sikerült az ellentmondó érzelmeket és felfogásokat magasabb egységbe egyesíteni, hogy a disszonáns hangok tényleg harmóniában vannak feloldva. Nem, Babits költői őszintesége éppen ott látszik legvilágosabban, ahol életének ezt a kétségbeesett széttépettségét, világnézetének ezt a reménytelen össze nem hangzását fenntartás nélkül nyíltan kifejezésre hozta. És művészi ereje, költői formáló képessége abban nyilvánul meg, hogy a vers groteszk humorában megtalálta azt a poétikus egységesítő elvet, amely ezeket a széthúzó irányokat, mint Babits lelkének tépettségét, irodalmilag egyesíteni tudta. Ez a tartalmi őszinteség, párosulva ezzel a magasrendű, egyéni formát találó művészettel, teszi a költeményt jelentékennyé.

MIT JELENT A JÓNÁS-VERS?

Ámde a művészi tökéletesség elismerése nem jelenti azt, hogy szemet szabad hunyni a világnézeti széttépettség felett. Sőt, elismerésünk Babits művészete iránt éppen azon alapszik, hogy ennek a széttépettségnek költőileg egységes formát tudott adni. Ez a széttépettség kétségbeesett, az életet magától eldobni akaró pesszimizmus és ugyanakkor kétségbeesett optimizmus: Isten, de csak Isten, és nem emberek, nem az emberek cselekvése, majd csak eligazítja a világ sorsát. És azt lehetne mondani, hogy ez az optimizmus még sötétebb színezetű, mint a nyíltan kifejezésre jutó pesszimizmus, még telibb van kétségbeeséssel.

Babits vallomásának ez a tartalma teszi jelentékeny társadalmi jelenséggé ezt az érdekes költeményt. Babits már évtizedek óta Magyarország egyik reprezentatív költője. Azt mondjuk: egyik, mert Babits soha nem fogta magába a magyar nép összes döntő problémáit, mint Petőfi vagy Ady. Reprezentatív annyiban, amennyiben igen magas művészi színvonalon kifejezést ad egy fontos társadalmi réteg hangulatainak, érzéseinek és világnézetének. Hogy ezt a pozícióját egy viharos korszakban évtizedeken át megtartotta, bizonyítja, hogy minden szakaszon híven és magasrendűen fejezte ki azt, amit ez a társadalmi réteg gondolt és érzett.

Ilyen körülmények között nem kis jelentőségű tény, társadalmilag

sem, hogy Babits egyáltalában szükségét érzi a nyíltabb vallomásnak. Még jelentékenyebb társadalmi tény, hogy vallomása olyan, amilyennek elemzésünkben megmutattuk. Itt kifejezést kap a régi intelligencia, a régihez ragaszkodó művelt polgárság végső elkeseredése, kiúttalansága. Természetesen nem az egész magyarországi burzsoáziáról van itt szó. Annak tekintélyes része tele szájjal szürcsöli a háborús gazdasági konjunktúra lehetőségeit. De Babits állandó népszerűsége mutatja, anélkül, hogy statisztikailag meg tudnánk határozni, mekkora az a réteg, melynek ő a szócsöve, hogy ez a kétségbeesés, ez a kiút nem találás, ez az Istenre bízása a zsákutcába jutott fejlődésnek: általában társadalmi hangulat.

Babits költeményeinek groteszk humorához méltó tény, hogy ő, az osztályharc, a marxizmus ősi ellenlábasa, éppen legszubjektívebb vallomásában igazolja a marxizmus–leninizmus egyik régi megállapítását: ha az uralkodó osztályok nem tudnak már a régi módon élni, akkor az összeomlásnak, a forradalom közeledésének egyik (objektív) tényezője jelen van. Erre a legvilágosabb tanúságot Babits prózai és lírai vallomásai teszik, amelyekből kiderül, hogy a magyar polgárság legjobb, legműveltebb, erkölcsileg legkényesebb része nem tud, nem tudhat már a régi módon élni.

1941

Megosztottság vagy összefogás?

Ez a füzet régi cikkek gyűjteménye egy letűnt korszakból.* Azok az alkalmak tehát, melyek az e cikkekben foglalt bírálatokat kiváltották, elavultak; azóta minden területen új problémák merültek fel. Az írók, akiket bíráltunk, ma igen sokszor más álláspontot képviselnek, mint akkor, fontosabbakká lettek, vagy pedig jelentéktelenségbe süllyedtek stb. A Szovjetunió elleni háború kétségkívül új korszak kezdetét jelentette Magyarország számára is. Már eddig is új problémák merültek fel, és a Magyarországra zúdult német megszállás katasztrófája ismét új problémákat vet fel. Az emberek, a pártok nagyrészt új csoportosulásokban fognak harcolni. Mi a létjogosultsága akkor, hogy ezeket a cikkeket újból és összegyűjtve kiadjuk? Ez a kérdés annyival is inkább jogosult, mert régi és alkalmi jellegük az új kiadásban nincs elrejtve, a cikkek nincsenek aktualizálva, a napi kérdésekhez hozzásimítva; csak ma már nehezen érthető napi célzásokat hagytunk ki és lényegbe nem vágó, főleg stiláris változásokat tettünk rajtuk. És mi jogon fogtuk össze e különben sokféle témáról szóló cikkeket egy füzetbe? Tehát: mi ad ezeknek az írásoknak egységet és aktualitást?

E cikkek módszertani lényege: állandó problémák felvetése napi alkalmakból. Ez, mellesleg, bizonyos önálló együttműködést kíván az olvasótól. Mert az állandóság a való életben nem lép fel külön jelenségképpen, hanem csak mint a változás egy mozzanata látható: nem más, mint szakadatlanul új és új formákban megnyilvánuló konkrét jelenségek közös vonása, közös fővonala. De ennek ellenére az állandó elem nem a szerző szubjektivitásából fakad, nem kiagyalás. A nemzeti élet nagy állandó kérdései a hétköznap szürkeségében igen gyakran csak a háttérben lappanganak, hogy aztán a válságok korszakaiban sorsdöntő fordulatok idején, kegyetlen erővel lépjenek az előtérbe.

* A cikkek 1939-től 1941-ig íródtak.

A hűbériség maradványainak gyökeres megsemmisítése, a magyar demokrácia megteremtése, a magyar nép függetlenségének megvédése: ez több mint egy évszázada állandó kérdése a magyar történelemnek. Ennek a problémakomplexumnak egyes szakaszaira, e szakaszok tanulságaira, erényeire és hibáira, bármennyire változnak a külső körülmények és velük az aktuális válaszok formája és tartalma, újra és újra vissza kell térni. Mivel pedig ezek az írások az évszázados magyar probléma fejlődésének utolsó előtti, az új világháborút megelőző szakaszát elemzik, aktuálisak éppen ma, bár az őket kiváltó alkalmak aktualitása rég elavult. És mivel minden kérdést a Magyarország számára egyedül kivezető utat mutató radikális demokrácia szemszögéből néznek, egységesek, bár igen különböző alkalmak váltották ki őket.

Persze, a nagy kérdéskomplexumnak csak egy részét tárják ezek az írások az olvasó elé. Itt nem lesz szó a magyar demokratikus fejlődés aktuális, politikai, taktikai, szervezeti stb. kérdéseiről; a demokratikus ideológiáért folytatott harc ez írások kizárólagos tárgya. Ez a „csak" azonban — éppen magyar szempontból — nem kevés. Régi demokratikus tradíciókkal bíró, a jelenben igazán demokratikus országokban is fontos az ideológia, az irodalom hatása a nemzeti élet fejlődésére. De ott maga az eleven demokrata mozgalom (pártok stb.) fejleszti, fejezi ki legélesebb, leghatározottabb formában mind az állandó, mind a napi kérdéseket. Ahol azonban demokrácia nincs és nem is volt, ahol reakciós elnyomatás alatt szenvednek, porladoznak a tömegek (mindegy, hogy van-e ilyenkor valamely álparlament, mint spanyolfal), ahol a fasizmus butító és züllesztő mérge széles tömegekbe hatolt be, ott az irodalom megkülönböztetett szerepet kap az eszmék igazi tisztázásában, ott alig van más szócső az igazi demokrata eszmék hirdetésére, mint az irodalom. A nagy magyar irodalom Zrínyitől Adyig, vagy akár József Attiláig jobban, mélyebben, sőt politikusabban veti fel és gyakran oldja meg a nagy nemzeti kérdéseket mint — nagyon gyér, nagyon rövid epizódoktól eltekintve — maga a magyar politikai élet. Ez örök dicsősége és ereje a magyar irodalomnak. Ugyanakkor azonban tükrözi a magyar valóság mély gyengeségét: az ország elkésését a demokratikus fejlődésben és e késés eddig be nem hozatalát. A politika arénájában egyelőre gyenge és szervezetlen a magyar demokrácia. Ezen „magától" nem fog változtatni a német megszállás sem. Ez a helyzet rendkívül emeli az ideológiai előkészítés, az ideológiai tisztázás társadalmi jelentőségét; más szóval: az irodalom történelmi fontosságát és felelősségét. Ha az irodalom e súlyáról beszélünk a nemzeti fejlődésben, akkor nemcsak, sőt elsősorban nem arról van szó: mekkora va-

lamely irodalmi jelenség közvetlen hatása. Ez lehet óriási, mint Voltaire-é és Rousseau-é volt a nagy francia forradalom előkészítő szakaszában és magában a forradalomban; lehet, hogy látszólag elszivárog a föld alá, miért is hatásai csak későn kerülnek napvilágra, mint az orosz demokrata irodalom közvetlen és közvetett befolyásában. Ezért semmit sem bizonyít Petőfi vagy Ady objektív társadalmi jelentősége ellen, hogy még eddig nem fejlődött ki Magyarországon tömegmozgalom, melynek demokratikus színvonala és ideológiai ütőereje az ő színvonalukon állott volna.

De a negatívumokban közvetlenül megállapítható az összefüggés. Az 1918-tól máig terjedő korszakban nincs a magyar demokrata ideológiának olyan centrális alakja, mint amilyen Ady volt 1918 előtt. Azonkívül: az irodalom, az ideológia magyarországi legális hordozói — bár személyesen nem voltak az egyes pártokhoz kapcsolva, bár legtöbbször fennen hirdették függetlenségüket az egyes pártoktól és ezzel elhatárolták magukat a hivatalos politikától, úgy a kormányétól, mint annak parlamenti ellenzékétől — aktívan vagy passzívan messzemenően részt vettek a hivatalos politika leglényegesebb és igen veszélyes tevékenységében: a demokratikus egység megakadályozásában, szétrombolásában.

Ezzel eljutottunk a kötet ideológiai és irodalmi kritikájának centrális pontjához. Petőfi és Ady hagyományainak hangsúlyozása, központi helyük leszögezése a magyar demokratikus gondolat fejlődésének történetében éppen ennek az egységnek, az összes őszinte és komoly demokrata erők összefogásának kérdése. Petőfi és Ady azért nagyok, mert a magyar demokrácia kérdéseit reálisan és mégis nagy történelmi távlatokból, a magyar népélet összes kérdéseire egységesen kiterjedő módon voltak képesek felvetni és megválaszolni. Ők a magyar demokrácia elvi alapon létrejött forradalmi egységének letéteményesei. Ezért kell, hogy ők legyenek a mértékei minden magyar ideológiának, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy igazán demokrata, hogy őszintén képviseli az egész magyar dolgozó nép egységes érdekeit a reakció zsarnoki elnyomatásával szemben.

Ilyen ideológusai a magyar nép lázadozásának a Horthy-rendszer ellen az 1918 utáni fejlődési szakaszban nem voltak. A magyarországi demokratikus törekvések ebben az időben nem voltak képesek, még az ideológia terén sem, egységes álláspontot kidolgozni. Sőt, objektíve a reakciós rendszer fennmaradását segítve, mindenképpen a reakciós rendszer nagy örömére, a különböző demokratikus áramlatok gyakran egymás ellen még élesebben és elkeseredettebben harcoltak, mint a Horthy-rendszer ellen. Persze, ez a szétdaraboltság, az egymásra utaltak küzdelme egymás ellen, távolról sem a reakciós politikusok „démonikus", „machiavellisz-

tikus" ügyességének az eredménye. Az egység eme hiányának megvannak a maga komoly objektív okai, amelyek a magyar történet menetéből nőttek ki. De az okok objektivitásának elismerése távolról sem jelenti, hogy őket fatális szükségszerűségének kelljen elismerni. Az okok objektivitása csak azt jelenti, hogy a történelmi hagyományok következtében a különböző demokratikus irányzatok ilyen spontán szétválása létezik. De ebből semmiképpen sem következik, hogy ez a spontaneitás helyes, hogy a nép igazi érdekeinek megfelelő volna; még kevésbé az, hogy ezt a spontaneitást ne lehetne kitartó felvilágosító munkával leküzdeni, új, megfelelőbb irányba terelni. Mivel ez a szétágazó spontaneitás a reakció érdekeinek kedvez, senki sem várhatja a hivatalos politika pártjaitól vagy álellenzékétől, hogy azt ne ápolják. Annál nagyobb az ideológusok szerepe ebben a kérdésben. Az ő feladatuk megteremteni a népből nőtt különböző irányzatok eszmei egységét, közös harci zászlaját az országvesztő reakció ellen.

Ennek a szétdaraboltságnak egyik legszembetűnőbb és legfontosabb jelensége: város és falu, főváros és vidék ellentéte. Ez az ellentét a legáltalánosabb fomában, gazdaságilag, mindenütt fennáll, ahol a tőkés termelés uralkodik. Mert hiszen a hűbéri termelési rendből a kapitalistába vezető átmenet mindenütt a város gazdasági (és ezért politikai és kulturális) uralmát jelenti a falu felett, szemben a feudalizmussal, ahol a gazdasági és politikai uralmi helyzet megfordítva állott.

Ámde azok a formák, amelyek közt ez a folyamat a különböző népeknél különböző módokon lejátszódik, ezt az alapvető ellentétet igen eltérőképpen, gyakran egészen ellentétesen nyilvánítják meg. A múlt századvég kiváló német írója, Wilhelm Raabe, helyesen állapította meg: „A francia lelkiismeret Párizsban székel, az angol Londonban, de a német még távolról sem Berlinben". Mit jelent ez? A XVII. század angol, a XVIII. század francia forradalmában London, illetve Párizs vezető szerepét, éles ellentétben Berlinével, mely a parasztforradalom idején természetszerűleg számba sem jött, mely a 48-as forradalomban epizodikus szerepet játszott, nem volt képes a forradalom vezetésére, mely a nemzeti egység bismarcki, reakciós helyreállítása idején a porosz militarizmus és bürokrácia központja volt. Ez a szerep a nemzeti egység kialakulásában, a nép felszabadulásában a hűbéri iga és szétdaraboltság alól tesz egy fővárost az ország nemcsak adminisztratív, hanem szellemi, sőt lelki és morális központjává. Ez a szerep ver hidat a városi dolgozók és a parasztság között. A parasztság felszabadulása a hűbéri elnyomás alól városi támo-

gatás, városi vezetés nélkül lehetetlen; az összes parasztforradalmak tanulságai igazolják ezt a tételt. Cromwell és Robespierre (és előzőleg a forradalmakat — a fővárosban, a főváros segítségével — ideológiailag előkészítő nagy haladó írók és gondolkodók) ennek a nemzeti lelkiismeretnek a megteremtői.

Magyarországon szintén nem győzött a demokratikus forradalom, és ezért a főváros helyzete a vidékhez sok tekintetben hasonló a némethez. De a magyar helyzet még komplikáltabb. Berlin minden társadalmi gyengesége, ideológiai és demokratikus tradícióhiánya mellett éppen úgy német, mint a többi városok, mint a vidék, mint a falu. Budapest magyarsága ellenben lassú folyamat eredménye a XIX. század folyamán, főleg annak második felében, a magyar kapitalizmus gyors fellendülésének idején. A tény közismert. Az is, hogy Magyarországon az irányadó irodalmi nyelv sohasem volt az, amelyet a fővárosban írtak és beszéltek; éles ellentétben a legtöbb országgal, mert az oroszok részére Moszkva, a franciák részére Párizs stb. a döntő fórum minden nyelvi és irodalmi kérdésben. Ennek ellenére a 48-as forradalom első döntő eseménye, március 15-ike, pesti esemény; Pest döntötte el, hogy Pozsony és a nemesi diéta milyen állást foglaljon el a forradalom első szakaszában. Beláthatatlan annak perspektívája, milyen lett volna Budapest és a vidék viszonya, ha 48-ban győz a demokratikus forradalom.

A 67-es kompromisszum után Budapest rohamosan magyarosodik — de mit jelent a magyar kultúrában? Mindenekelőtt a budapesti svábok, zsidók stb. magyarosodása hozzáasszimilálódást jelent a 67-es kompromisszumhoz, igen gyakran annak legrosszabb, legalantasabb formáihoz. Elég, ha itt olyan alakokra hivatkozunk, mint Rákosi Jenő, Herczeg Ferenc (és kisebb mértékben Dóczy Lajos). Emellett, persze, Budapest kapitalista gazdagodásával és megerősödésével karöltve kifejlődik egy speciális városi irodalom és kultúra, mely részben idegenül áll a vidék, a falu problémáival szemben, mint kultúrában elmaradottat lenézi a vidéket, a falut, részben a vidéki irodalom mellett teremt egy különleges városi irodalmat. (E két irányzat igen gyakran együtt jelentkezik, összefolyik.) A főváros kulturális vezető szerepe nélkül, a fővárossal való termékeny kölcsönhatás hiányában, a magyarabb hagyományú vidék irodalma és ideológiája elmaradott korlátoltságban szenved. Ezt a speciális helyzetet világosan láthatjuk, ha külföldi városi írókra gondolunk: Dickens egész Angliát, Balzac egész Franciaországot ábrázolja és reprezentálja; a főváros igazi vezető szerepét jóban és rosszban. A XIX. század vége ellenben Magyarországon, bár tehetséges, de szűk specialistákat hoz

létre; teszem Kóbor Tamást, mint különleges városi, Gárdonyi Gézát, mint különleges vidéki írót. És még az „irodalmi forradalom" idején, Ady univerzális fellépésével egyidőben is a *Nyugat* vezető ideológusa, Ignotus, nem az új irodalom országos vezető szerepéért harcol, hanem csak védekezik a hivatalos irodalom „persecutor esztétikája" ellen, csak azt követeli, hogy az új, fővárosi irodalom létjogosultságát a többi irodalmi irányzatok mellett ismerjék el.

Ez a kompromisszumos program, mint igen gyakran, ha objektíve forradalmi mozgalmak kompromisszumos programmal lépnek fel, tiszta utópia. A kapitalista gazdasági fejlődés egységesítő hatást gyakorol az egész országra és a fővárosnak perdöntő vezető szerepet ad a gazdasági, társadalmi és politikai életben. A fővárosi és a vidéki irodalom és kultúra egymásmellettisége tehát ellentétben áll az objektív fejlődés szükségességével. Békés egymásmellettiség nem lehet. Ha a főváros nem vívja ki magának a demokratikus hegemóniát a nemzeti élet minden kérdésében, úgy múlhatatlanul létrejön az elmaradott, reakciós ideológiáknak kiszolgáltatott vidék ellenséges szembenállása a fővárossal. Ez a tendencia Magyarországon különösen élesen nyilvánul meg, mert a kapitalizmus fejlődése a hűbéri maradványok, főleg a birtokmegoszlás fennmaradása keretében játszódik le. Ennélfogva a parasztság elszenvedi a gyors kapitalizálódás összes gazdasági gyötrelmét, anélkül, hogy, mint a nyugati győztes forradalmakban, földet és szabadságot kapna érte. Ezért a vidék ellenszenve Budapest ellen, ahonnan e szenvedések származnak, ahonnan számára semmi jó nem jön. Ez az ellenszenv nem szorítkozik a parasztságra. A vidéki középosztály a patriarchális elmaradottság idilljének kapitalista szétrombolását éli át, ismét anélkül, hogy a kapitalizmussal fejlődő városi kultúra ennek fejében kárpótlást nyújtana neki.

Ezt a gazdasági alapon nőtt ellentétet a városra és falura egyaránt kiterjedő mágnás–dzsentri-uralom tudatosan éleszti. Vezetőrétege gyorsan kapitalizálódik, és hamar megtanul hasznot húzni a kapitalizmus fejlődéséből. Mivel azonban gazdaságilag és társadalmilag rég idejétmúlt politikai uralmát, politikai monopolhelyzetét minden áron fenn akarja tartani (bár ez uralom gazdasági tartalma növekvő méretekben hozzásimul a tőkés termelés érdekeihez), a hivatalos ideológiát az állami apparátus, a tudományos intézmények, a rendelkezésre álló sajtó stb. segítségével a „történelmi hagyományok" szűk és elavult kereteibe igyekszik beleszorítani és konzerválni. Ezzel megőrzi a korlátlan vezetést saját osztályának elmaradottabb rétegei felett; távol tartja a vidéket, a kisvárosi intelligenciát, a parasztságot stb. minden haladó eszmétől; a lehetőség szerint el-

nyomja, izolálja a városokban, főleg Budapesten kifejlődő radikális intelligenciát. E „történelmi hagyományok" és velük a nemzeti dicsőség ápolása nem volt más, mint a „történelmi osztályok" zavartalan uralmának biztosítéka. A 67-es kompromisszum megingathatatlansága pedig azt jelentette, hogy a politikai vezető rétegnek a vele összeforró finánctőkével együtt sikerült Magyarországot beállítani a német imperializmus szolgálatába. A történelmi hagyományok szentségének ápolása ilyen módon arra szolgált, hogy a magyarságot belevigye a német imperializmus agresszív céljainak tettleges segítésébe.

De ha az ellenforradalom győzött is, ha képes is volt a félrevezetett parasztságot a „bűnös Budapest" ellen felvonultatni, hogy aztán ezt a mozgalmat ismét a — más eszközökkel kormányzó — régi vezető réteg érdekeinek alárendelje, az 1918 előtti csendélet nem térhetett többé visszza. A forradalmak felvetették a magyar nemzeti élet összes fájó kérdéseit, ha a legális felszínen nem is volt senki, aki a helyes válaszokat tudta és széles tömegek számára hallhatóan kimondta volna.

Itt van az 1918 utáni ideológia és irodalom nagy, megoldatlan problémája. A magyarországi demokratikus forradalom kérdései élesebb, kimondottabb formákban állandóan az élet napirendjén vannak (földreform); a szervezett munkásság immár mint „elismert" hatalmi faktor léphet fel, ha hatalmával nem is mer, nem is tud élni: a magyarság nemzeti hegemóniája megszűnt magától értetődő lenni — még a magyarok számára is: a magyar és a szomszédos nemzetek viszonya, mint állandó megoldatlan kérdés szerepel; végül megszűnt a magyar reakció álliberális kendőzése, a reakció nyíltan áll ki saját nyíltan kifejezett ideológiájával. Mindjárt a forradalmak leverése után és később mindig növekvő méretekben lép fel a reakciós tömegdemagógia. Külpolitikailag megszűnt a hármas szövetség magától értetődősége és vele a Habsburg—Hohenzollern-imperializmushoz való „természetes" hozzákötöttség. Így élesen felmerül az orientálódás kérdése. A szélső reakciónak itt megvan a maga sovinisztaimperialista irányvonala, mely szervezett és céltudatos demokratikus ellenerők híján elvezetett a Hitler-rendszerhez való belső és külső csatlakozásig. A magyar népet ismét egy vadállati német imperializmus csatlósává aljasították.

Tehát: a magyar élet összes megoldatlan kérdései tudatosabb formában vetődtek most már fel. Város és falu viszonyának kérdése most már világosan a munkások és parasztok harci szövetségének szükségességét jelentette. De milyen színvonalon álltak a válaszok? A pártok messzemenően mások, mint 1918 előtt, azonban a hivatalos pártok — a kormánytámoga-

tók egészen, az ellenzékiek zömmel — egyaránt fő érdeküknek tekintették, hogy a valóságos kérdéseket levegyék a politikai élet napirendjéről, ideológiailag elmossák, elkenjék őket, illetve reakciós demagógia segítségével eltorzítsák.

Ebben a dicstelen és az egész nemzeti fejlődésre veszedelmes munkában számos, saját bevallása szerint pártoktól független író önkéntesen kivette a maga részét. Gondoljunk csak arra, mennyit tett Kassák Lajos a munkásság valódi érdekeinek elhomályosítása érdekében; milyen lényeges szerepet játszott Szabó Dezső, mint a reakciós demagógia eszmei előfutárja. Csak össze kell hasonlítani egy olyan forradalom előtti naiv reakcióst, mint Szabolcska Mihályt a tudatos Kosztolányi Dezsővel, hogy a különbség, az új szakasz sokkal veszélyesebb jellege, világosan álljon szemeink előtt.

Ilyen viszonyok között emelkedett a felelőssége az igazi irodalomnak. Az új körülmények csakugyan energikus differenciálódást és új csoportosulásokat hoztak létre az irodalomban is. A régi *Nyugat* hosszú ideig fennáll ugyan, de még fogatlanabb, mint a háború előtti időben és ez a körülmény megteremti a városi demokratikus írók új tömörülését, leghatározottabban a *Szép Szó* körül. Egészen új jelenség és a háború utáni társadalmi és kormányzati rendszer állandó belső problematikájának, a paraszti tömegek mély csalódásának visszatükröződése a „népies" mozgalom és irodalom.

Most már az a kérdés, hogy ezek a különböző irányzatok a magyar történelem által eléjük állított feladatokat hogyan teljesítették. Ennek vizsgálata e könyv egyik központi kérdése.

Mindenekelőtt állapítsuk meg, hogy a harmincas évek demokratikus irodalmi mozgalmai, mind a városiak, mind azok, amelyek a falusi élet talaján nőttek, nem kis fontosságú lépést jelentenek előre a magyar ideológiai fejlődésben. Az ellenforradalmaknak demoralizáló hatásuk szokott lenni majdnem egész országok közvéleményére; különösen kezdő szakaszukban. A mostani ellenforradalmakban a nemzeti és szociális demagógia, az álforradalmiság kosztümjét viselő reakció még csak fokozta ezt az irányzatot. Annál fontosabb és kiemelendőbb minden kísérlet, mely legalábbis kereste a kibontakozást az ellenforradalom fojtogatásából. Ez a nekiindulás kétségkívül pozitív vonása annak a fiatal írói nemzedéknek, melynek eszméivel e füzet főképpen foglalkozik.

A dolog természetéből adódik, hogy ez a kibontakozás nehezen, tökéletlenül, ellentmondásosan indul meg és fejlődik. A nagy magyar demokrata költők neve azért szerepel oly sokat ezeken a hasábokon, hogy egy-

részt megadja a mértéket: hol tartunk, másrészt ez összemérés felvetésével az írókat is önismeretre, eszmei tisztázódásra hívja fel. A következetes demokrácia nézőpontjából igen komoly okok vannak az éles bírálatra.

Az olvasó részletesen fogja látni, hogy objektíve mind a két irány oda vezetett, hogy a város és falu között fennálló ellentét ideológiai elmélyítést kapott. Egyrészt a fővárosban kifejlődő radikális írói mozgalom bántó közönyösséggel, ellenszenvtől telített „tudományos objektivitással" nézi a vidéki intelligencia földreformtörekvéseit és ezzel kiszakítja magát azok sorából, akik a magyar társadalom e döntő kérdését végre a parasztság érdekében óhajtják megoldani. Ez az ellenséges közönyösség mély szakadékot vág városi és falusi radikalizmus között, lehetetlenné teszi nemcsak az együttműködést, hanem még a kölcsönös jóindulatú bírálatot is. Másrészt a „népies" irodalom fővonalában ellenségesen vagy legalább is közönyösen viszonylik a városi kultúrához és ezzel kapcsolatban nem látja, nem akarja látni a parasztság felszabadulásának döntő fontosságú szövetségesét: a városi munkásságot. Ez a városellenesség a forradalom utáni időkben sokkal bonyolódottabb és ellentmondásosabb formák közt nyilvánul meg, mint annak előtte. Akkoriban az elmaradottság egyszerű korlátoltság volt. Most nagyrészt nyugati értelemben kulturált emberek a „népies" irodalmi mozgalom vezetői; ismerik, részben szeretik a nyugati nagyvárosi irodalmat, sőt hatása alatt is állnak. Mindebből azonban Magyarországra nézve városellenes következtetéseket vonnak le. Romantikus ellenzékiségük a kapitalizmus ellen, mint világnézetük egyik vezérmotívuma, erősen alátámasztja ezt az irányzatot. Ez a belső ellentmondásosság pedig fogékonnyá teszi őket reakciós demagógiák befogadására. A romantikus antikapitalizmus zavarossága hidat ver a „népiesség" egy része és a fasizmus különböző árnyalatai között.

Ilyen módon — a reakció nagy örömére — a magyar radikalizmus két szárnya a demokrata tábor egyesítése helyett annak szakadását mélyíti el ideológiájában. Mert a városi és falusi irodalom és ideológia a mai kiélesedett társadalmi harcok idején nem létezhetik egyszerűen egymás mellett. Ez már Ignotus idejében is utópia volt; most elgondolni is lehetetlen. A helyzetnek ez a nagyobb kiéleződöttsége haladás lehetne, ha Magyarországon határozott frontok alakulnának ki: a demokratikus forradalomé a reakció ellen. Így azonban az egymásnak rendelt szövetségesek között elkeseredett harc dúl és ugyanakkor elmosódnak az ellentétek ott, ahol éles ideológiai elválásra volna szükség. Így például igen gyakran elkenik az elválasztó határvonalat a városi radikalizmus és a nyíltan vagy leplezetten kormánytámogató liberalizmus között. Így elmosódnak

a határok az őszinte paraszt-radikalizmus és a reakciós demagógia hívei vagy áldozatai között; nemcsak Gömbösnek sikerült ilyen határelkenést létrehozni, még a nyilasok alantas demagógiája is mutathat fel e téren sikereket.

Így álltak egymással harcban városi és falusi demokraták. De e szakadás ellenére és ugyanakkor a szakadást elmélyítve az egymással szembenálló testvérpártokban számos kedvezőtlen közös vonásra lelhetünk. Ilyen volt elsősorban a tömegek komoly, forradalmi megmozdulásától való félelem. Ezt egészen nyíltan kifejezve megtaláltuk a budapesti liberalizmus és radikalizmus irodalmában. A „népieseknél" ez a tendencia részben bonyolultabban, közvetettebben nyilvánult meg. Persze, csak részben, mert a visszavonulás a „tiszta" irodalom vonalára, a politikamentes reformizmus (reform a társadalmi harcok háta mögött és megkerülésével), illúzió a Horthy-rendszer szociálpolitikáját illetőleg stb., végső fokon mi más volt, mint félelem a tömegek önálló tevékenységétől? Ennek a hamis irányzatnak sok „népiesnél" mély ideológiai gyökerei vannak: a „magyar józanság" mint ideál, nagyon alkalmas alátámasztani egy olyan felfogást, mely visszariad a tömegek forradalmi fellépésével múlhatatlanul együttjáró „káosztól".

Ez a visszariadás a tömegektől izolálta az ideológusokat, és ennek következtében uralkodóvá lett náluk a gyengeség, a tehetetlenség nyomasztó érzése, amely aztán sokaknál újra megerősítette az érzést előidéző alaptendenciát. Csak kevesekre (Kovács, Erdei stb.) hatott aktivitásra serkentően a gyengeség belátása: ők komolyan igyekeztek kitörni ebből az örökölt és rájuk nevelt varázskörből. A gyengeség érzése egyszersmind szülőanyja lett részben kiagyalt utópiáknak, hamis álmélységekkel teli perspektíváknak és részben rövidlátó napi kompromisszumokra vezetett.

Mindebben, az eddig elemzettekkel szoros összefüggésben, még egy ideológiai gyengeség nyilvánul meg, mely — bár mindegyik csoportban más és más okokból jött létre, más és más megjelenési formákat mutatott — mégis újra napfényre hozta találkozásukat a hibák területén. Ez a gyengeség a provincializmus, a templomtorony-politika: hiányzott belőlük a tisztánlátás és a következetesség ahhoz, hogy Magyarország demokratizálódásának fontos kérdéseit helyes összefüggésbe hozzák a demokrácia és a reakció nagy nemzetközi küzdelmeivel.

Talán paradoxnak hangzik, ha a *Szép Szó* európaian művelt, szakadatlanul a nyugati demokráciák felé néző, az ő tekintélyükre építő íróit templomtorony-politikával vádoljuk. És csakugyan: formailag ők nem is pro-

vinciálisak. Annál inkább azok a lényeget illetőleg. Mert aki a magyar demokrácia alapvető problémáit helyesen értékeli, annak látnia kell, hogy eredményes megoldásuk szoros összefüggésben áll a demokratikus és reakciós erők világküzdelmével. Ha most már a magyar városi demokrácia nem ismerte fel, milyen veszedelmet jelentett a müncheni politika Európa szabadságára, ha részben hamis pacifizmusból, részben csehellenes magyar sovinizmusból még helyeselte is azt, úgy — öntudatlanul bár — megkönnyítette a magyar reakció főtörekvését: Magyarországot hozzáláncolni a német fasizmus agresszív imperializmusához, feláldozni Magyarország függetlenségét veszendő német alamizsnák fejében és főként: belekapcsolni Magyarországot a Szovjetunió elleni háború bűnös kalandjába. München a világpolitikában a demokrácia és a reakció mérkőzésének éppen úgy sorsszerű keresztútja volt, mint a földkérdés a magyar demokrácia kivívásában. A magyar városi demokrácia ideológusai képtelenek voltak e nagy kérdés-komplexum összefüggéseit meglátni: megálltak a napi felszín kicsinyes, múló és félrevezető jelenségeinél. Ezért volt politikai vonaluk lényegében provinciális.

Nyilvánvalóbb a „népiesek" provincializmusa, (mely egyeseknél egyáltalában nem zárt ki széles nyugati műveltséget). „Parasztok voltunk, provinciálisok lettünk", — mondja nem helytelenül Cs. Szabó László, az új magyar intelligenciáról. A parasztságból nőtt, a parasztság szenvedéseit hirdető ideológusok tekintélyes része nem látta a megoldás útjainak kapcsolatát még a magyar élet egyéb döntő kérdéseivel sem; hát még azt, hogy a Hitler világpolitikai súlyának (időleges) növekedése, Magyarország belesodródása a fasiszta kalandor-politika végzetes örvényébe a magyar parasztok tízezreit viszi idegen vágóhídra idegen urak érdekeiért, teszi a magyar nevet világszerte gyűlöltté és megvetetté, mint a reakció hitvány bérencéét. Ennek a vakságnak a magyar szabadság és függetlenség külpolitikai előfeltételeit illetőleg egyik gyökere a paraszti szűklátókörűség. De ez a jobbik eset. Nem egy népies ideológus volt, akinél a romantikus antikapitalizmus, a magyar nagyság korlátolt és hamis szempontokból való vak bálványozása egyenesen oda vezetett, hogy jóindulattal és megértéssel fogadta a német fasizmus butító és emberirtó „alapgondolatát": a fajelméletet, és ezzel képtelenné vált a növekvő német befolyás ellen a magyar nép szabadságát és függetlenségét eredményesen védelmezni.

A tisztánlátás hiánya okozta, hogy bár az ideológusoknak csak kis töredéke rokonszenvezett a hitlerizmussal (még azok sem mind, akik magyar vonatkozásban szívesen kacérkodtak a fajelmélettel), mégse

jutottak annak a szükségszerűségnek tudatára, hogy a magyar dolgozók érdekeinek, Magyarország szabadságának és függetlenségének nincs ádázabb és veszélyesebb ellensége Hitlernél, hogy a magyar demokrácia — és vele a parasztfelszabadulás — igazi útja: a dolgozó tömegek forradalmi mozgósítása a hazai és az idegen fasizmus ellen egyaránt, a magyar demokrácia belekapcsolódása a Hitlerrel szemben szabadságukat védő népek mozgalmába. Ez összefüggés meg nem látása tette provinciálissá a legőszintébb meggyőződésű „népieseket" is.

Rövidlátás volna azt hinni, hogy most Magyarországon egészen új helyzet van, amelyben kizárólag új emberek fognak gyökeresen új módszerekkel cselekedni. Persze, hogy sok minden megváltozott, alaposan mássá lett. Kétségtelen, hogy fognak egész új emberek is jönni, lényegesen új programokkal. Hol van ma már a *Szép Szó*, és hol a „népiesek"?

Ez mind igaz, de nem érint két főkérdést. Először azt, hogy a magyar történelem menete, amelyből nem véletlenül nőtt ki ez a kalandorpolitika, és mely végül oda vezetett, hogy Hitler teljesen megszállta Magyarországot, gyökerekig ható változás nélkül nem fog magától új irányba lendülni. A hűbéri földbirtokmegoszlás, a mágnás-dzsentri uralom nem szűnik meg magától, meg kell szüntetni, meg kell semmisíteni. Amíg nem tudjuk radikálisan másként megválaszolni a magyar népélet nagy kérdéseit, mint ahogy eddig megválaszolták őket, addig azok — hangosabban vagy csendesebben — állandó feladatai maradnak a magyar közéletnek. Másodszor, a hamis válaszoknak is megvannak a maguk társadalmi és történelmi okai: le kell küzdeni, túl kell haladni őket, át kell látni rajtuk, hogy igazán elavuljanak; enélkül mindig megváltozott formák között, újra és újra vissza fognak térni. Ehhez azonban az eddigi fejlődés és különösen utolsó szakaszának kritikai megértése, a hibák tanulságainak levonása az egyik legfontosabb előfeltétel. Tehát nem az a fontos és aktuális, hogy szerepet játszik-e a közeljövőben Fejtő Ferenc vagy Németh László, és ha igen, milyet, hanem az, hogy bizonyos irányoknak, amelyeknek komoly társadalmi gyökerei vannak, melyek a tipikus eltévelyedései?

Ezzel ismét eljutottunk az írástudók felelősségéhez. E sorok írója tagja a kommunista pártnak és az utolsó huszonöt évben egész írói tevékenysége a párttal való összefüggésben játszódott le. Ennek ellenére nem lehet itt eléggé hangsúlyoznia, hogy az irodalom és az ideológia bírálatában sohasem követelt és nem vár el szocialista vagy kommunista elveket a

magyarországi demokratikus íróktól. Nem lehet továbbá eléggé hangsúlyozni, hogy senki sem kíván az íróktól okvetlenül csatlakozást valamely párthoz, sem azt, hogy közvetlenül vegyenek részt a napi politikában. Ezt tették és tenni fogják egyesek, akik erre hivatottságot éreznek. Az írástudók általános feladata más: ébren tartani, tudatosítani a magyar nemzeti élet igazi kérdéseit, megkeresni és megtalálni rájuk a progresszív válaszokat. Ennek a nagy feladatnak teljesítése határozza meg az írástudók felelősségét.

Ez a feladat gyakran úgy oldódik meg, hogy az író a magyar történelem, a magyar irodalomtörténet problémáit kutatja. Helyesen, mert az emberi, a társadalmi cselekvésben a jövő perspektívái (és így a jelen aktuális feladatai) szoros összefüggésben állanak a történelem folyamatának valóságos és — helyesen vagy tévesen — felismert irányával. A „honnan?"-ban még mindig bennfoglaltatik a „hová?" és viszont. Itt az írástudók felelőssége: segíthetnek egyaránt az igazi kivezető út és ingoványban való eltévelyedés felé.

Gondoljunk 1918-ra. Emlékezzünk: objektíve milyen gyökeres változását hozta a magyar helyzetnek és e gyökeres változáson belül milyen elmélyült, égetővé vált, megismételt felvetését a százados nagy magyar problémáknak. De emlékezzünk arra is, milyen kevés határozott és helyes útmutatást, milyen rengeteg félrevezető tanácsot produkáltak ez időben a magyar írástudók. Mit fognak most mondani? Milyen utat fognak most mutatni? Ez messzemenően függ az 1918 utáni kor kíméletlen és őszinte önkritikájától.

A hivatottság és felelősség ilyen értelmezése teszi központi alakokká Petőfit és Adyt, nemcsak a magyar történelemben, hanem a mai magyar közélet számára is. Ha Ady szakadatlanul variálja, hogy a magyar történet igazi — eddig meg nem tett — útja Dózsa Györgytől Esze Tamáson keresztül Petőfihez (és tegyük mi hozzá: Adyhoz) vezet, akkor ebben a „honnan?"-ban a „hová?" nagyon világosan, félreértéseket kizáró módon van kimondva. Ki van mondva annak a nagy harcnak politikai, társadalmi és kulturális tartalma, valamint módszere is, amelyet a magyar népnek végig kell küzdenie, ha azt akarja, hogy az eljövendő civilizált, demokratikus világban jövője legyen.

Persze, Adynak ezt az iránymutatását nem szabad, főleg az irodalomtörténetben, durva leegyszerűsítéssel meghamisítani. E nevek sorozata világítófáklyák sora a mai éjszakában, iránytű a mocsárban, ahova eddigi zsarnokaink vezettek, útmutató a sorsdöntés keresztútján; de távolról sem jelenti a magyar történetet vagy a magyar irodalomtörté-

netet dióhéjban. Tehát nem Arany vagy Vörösmarty, Berzsenyi vagy Kemény Zsigmond lebecsüléséről van szó. Bár — ezt sem szabad leegyszerűsítéssel kihagyni — itt irodalomtörténetről is szó van, persze egy kicsit másképp, mint ahogy az az első ránézésre látszanék. Igaz: aki Ady e vonalát megértette, nem becsüli le Kemény Zsigmondot, de nem azért értékeli, mert Haynau cselekedeteit helyeselte, hanem annak ellenére; Vörösmartyt nem azért, mert 48-ban arra szavazott, hogy magyar honvédeket adjanak a Habsburgoknak az olasz forradalom leverésére, hanem annak ellenére; Berzsenyit nem azért, mert a komikusan elavult nemesi felkelésért lelkesedett, hanem annak ellenére stb., stb. (Ennek kifejtése, persze, a konkrét irodalomtörténet feladata.) És hogy mai íróról beszéljünk, Móricz Zsigmondot azért szeretjük és becsüljük, mert a *Hét krajcártól Rózsa Sándorig* eleven paraszt alakok egész galériájával gazdagította a magyar irodalmat, amely alakoknak és sorsaiknak — szerzőjük egyéni véleményeitől független — dialektikája progresszív módon fejleszti, viszi előre a nagy magyar problémákat. Hogy Móricz Zsigmond élete végén reakciós utópiákat hajszolt, az ellen kötelesek vagyunk harcolni és az irodalomtörténet feladata lesz megérteni az eltévelyedés okait, gyökereit Móricz Zsigmond társadalmi helyzetében és világnézetében.

Röviden összefoglalva: minden igazi írói nagyság végső fokon haladó erők terméke. A kérdés csak az, hogy mennyire érvényesülnek ezek közvetlenül, mint Petőfinél vagy Adynál és mennyiben sokféle, bonyolult közvetítő kapcsolaton keresztül (sokszor az írók tudatos világnézete és politikai szándékai ellenére). Az Ady-felállította sor igazi értelme: kiásni ezt a sokszor rejtve maradt, elbújtatott progresszív tendenciáját a magyar történelemnek, felismerni, a gyakorlati életben felhasználni, nem pedig megállni a legtöbbször reakciós felszínen és annak képére torzítani a múlt nagyjait. Az így felfogott történet és irodalomtörténet politikailag is, a mai nap feladatainak helyes megértése számára elsőrangú fontosságú.

Mit jelent röviden ez a Dózsa György—Esze Tamás—Petőfi—Ady-vonal? Ady sokszor megfelelt rá. Csak egy ilyen választ idézünk:

Ha harcaink parázsa lobbant,
Világok gyultak ki,
Sohse tudott az igazsághoz
Igazunk minket eljuttatni:
Hamupipőke a magyar kín.

Mégis és újra: föl a szívvel
Mi véres szívünkért,
Mi kínunkért, mi bánatunkért,
Mi szegény meggyötört hitünkért,
Ha orkánzik a Mindenség is.

Harcunk a magyar Pokollal van,
Mindent erre tettünk,
Ennek a kapuit döngetjük,
Ezé a harcé lelkünk, testünk,
Ez vesztünk vagy győzelmünk: sorsunk.

E vers az első világháború idején íródott. De Ady akkor is tudta, hol az igazi ellenség. Harc a magyar pokollal: ez a forradalmi, a jövővel terhes Magyarország igazi öröksége a múltból. A magyar népnek le kell számolnia saját történelme sok álragyogásával, áldicsőségével; az idő, a történelmi fejlődés sok mindent megőrölt, amit sokáig örökre maradandónak hittek. De az igazi felszabadulási harc hagyományai élnek és a jobb jövőbe mutatnak.

Ezeknek a hagyományoknak állandó, „örök melódiája": a magyar nép belső felszabadulásának kérdését a nemzeti függetlenség kérdésétől nem lehet mereven, mechanikusan elválasztani. Aki az egyiket igazán akarja, a másiknak sem lehet ellensége. Aki az egyiket elárulja, előbb-utóbb Júdásává lesz a másiknak is.

Minden nemzeti szerencsétlenségnek a reakció osztályönzése, ez osztályönzésből nőtt szűk és veszedelmes külpolitikai látóköre volt az oka. Mohácsról ezt maga Szekfű Gyula állapította meg: „A jobbágyság örök időkre szolgaságba taszíttatott s akik ezt megtették, Mohács idején már remegve ültek otthon, lesve jobbágyaikat, nehogy fellázadjanak és a nemesek ellen forduljanak." Ez vitte a Majtényi-síkra Rákóczi seregeit, ez Világos alá a 48-as honvédeket, ez a galíciai és doberdói tömegsírokba az első világháború magyar bakáit, ez a voronyezsi pusztulásba a mai magyar hadsereget. Ez tette lehetővé Hitlernek Magyarország megszállását. Mert ez a megszállás sem derült égből lecsapó villám. Aki az ördögnek nyújtja az egyik ujját, annak az előbb-utóbb az egész kezét elkapja.

Világos, most, hogy ez a szörnyűség bekövetkezett, új helyzet állt elő minden magyar számára. Világos: ma az első feladat, hogy minden magyar bátran és fenntartás nélkül álljon ki Hitler ellen. Aki ezt meg-

teszi és híven kitart a harc nehéz napjaiban, az, ha bűnös, tettekkel vezekli le bűneit, melyeket a magyar nép életérdekei ellen elkövetett, amikor ilyen vagy olyan formában segített előidézni az ország mai helyzetét. De semmiféle erő a világon nem változtathat azon a tényen, hogy itt van mit levezekelni. Csak hőstettek moshatják le azt a gyalázatot, hogy ide kerültünk — és nem véletlenül kerültünk ide.

A helyzet gyökeresen új és megoldásához semmiféle történelem nem szállíthat kész recepteket. Ámde az új nagy harcnak is megvannak a maga összefüggései a magyar történelem állandó nagy kérdéseivel. A magyar élet igazi megértői ezekre a kérdésekre is megadták a maguk prófétai válaszát. 1849-ben ezt írta Petőfi a magyarok feladatairól és kötelességeiről:

Föl hazámnak valamennyi
Lakója,
Ideje, hogy tartozását
Minden ember lerója;
Ki a házból, ki a síkra,
Emberek,
Most az egész Magyarország
Legyen egy nagy hadsereg.

De Petőfi ugyanabban az időben azt is megmondta: „Könnyű elbánni külső elleninkkel, ha kivesznek a belső bitangok!" Ez a két irányelv semmiképpen se mond egymásnak ellent. Ellenkezőleg. Ez a magyar felszabadulás, a függetlenségi, a szabadságharc igazi és *teljes* programja. A magyar függetlenségnek és szabadságnak ezt a Vesta-tüzét égve tartani: ez az írástudók felelőssége a nemzeti megpróbáltatás legnehezebb óráiban.

1944

Pártköltészet

Az itt következő fejtegetések nem foglalkoznak magával József Attilával. Tartalmuk általánosabb: megkísérlik egy ma nagyon aktuális probléma világos megfogalmazását, egy olyan problémáét, amelyet ma sokan, mind a párton belül, mind azon kívül, igen kínos és kényes kérdésnek tartanak: a pártköltészetét. Persze, nem véletlen, hogy éppen itt és éppen ma foglalkozunk ezzel a kérdéssel és éppen azért, hogy különböző ágazatainak éles megfogalmazása révén, tehát egyáltalában nem kompromisszumos stílusban, nem elkenve a kérdéseket, megszüntessük annak kínosságát; nem véletlenszerű ez az alkalom, mert éppen József Attila személyisége és költészete veti fel mint mai kérdést. Sem párt és költészet viszonyát a mai Magyarországon nem lehet megérteni anélkül, hogy József Attilával ne foglalkoznánk, sem pedig József Attila költészetét nem lehet érdeme szerint méltatni a pártköltészet lényegének komoly meghatározása nélkül.

A közfelfogás, legalábbis széles rétegek felfogása itt hamis dilemmát lát: az egyik oldalon állanak állítólag a pártköltők, a másikon helyezkedik el az elefántcsonttoronyba visszahúzódó „tiszta" költészet. Ennek a hamis dilemmának régi, több mint egy évszázadra visszanyúló története van. Körülbelül száz év előtt hirdette, az akkor még nem forradalmi alapon álló Freiligrath: „Der Dichter steht auf einer höheren Warte als auf den Zinnen der Partei." („A költő magasabb vártán áll, mint a párt ormai.") Herwegh lépett fel akkor ellene, szenvedélyesen hirdetvén a pártköltészet létjogosultságát, és a fiatal Marx szerkesztése alatt álló *Rheinische Zeitung* — bár Marx akkor még nem volt szocialista, csak a forradalmi demokrácia híve — élesen állást foglalt Herwegh mellett.

Ez a hamis dilemma, mint ahogy az a gyakorlatban igen sokszor történni szokott, karikaturisztikus formáiban jelentkezik a legtisztábban,

a legtanulságosabban, a legérthetőbben. Egy átélt esettel kezdem. Vagy tizenöt éve lehetett, amikor a német proletár forradalmi írók szövetségében kétségbeesetten megjelent Erich Weinert, az ismert német kommunista költő. Feldúltságának oka meglehetősen tragikomikus volt. Valamely munkásszervezet, ha jól emlékszem, szakszervezet, himnuszt rendelt meg nála. Az adott melódiához írott költemény terjedelme 18 sor volt. A megrendelő szervezet azonban kikötötte, hogy ebbe a 18 sorba 22 napi jelszót kell „bedolgozni". A nagyrutinú Weinert ezt a feladatot, arca verejtékében, meg is oldotta. De mikor aztán a költemény elkészült, a megrendelő szervezet azt kívánta tőle, hogy még két időközben szükségessé vált jelszót „dolgozzon bele" versébe. Ilyen körülmények között jelent meg Weinert kétségbeesetten körünkben...

A hamis dilemma másik oldala a mai gyakorlatban így fest: Vas István a *Magyarok* novemberi számában foglalkozik azzal a kérdéssel, „hogy ma, mikor az élet 180 fokkal elfordult egy év előtti helyzetéből, józan ember nem folytathatja ott, ahol abbahagyta". Ezt idézetképpen hozza egy vezető politikus véleményéről, amelyet egyik kiváló költőnk a magáévá tett. A cikkíró ezzel szemben így fejezi ki a maga álláspontját: „Vagyunk azonban néhányan, akiknek sem okunk, se kedvünk mást folytatni, mint amit elkezdtünk." És hogy kit értsünk ezen a „mi"-n, azt a szerző szintén világosan megmondta: „Nekünk, akik Kosztolányi és Babits biztatásával indultunk útnak..." A szerző tehát szentül meg van győződve arról, hogy se Babitsnak, se Kosztolányinak, se tanítványainak nincs mit tanulniuk a fasiszta elnyomásból, Magyarország elpusztításából, felszabadításából és helyreállításának munkájából. Budapest rommá van lőve, de az elefántcsonttorony sértetlenül áll a maga régi helyén. Semmi kétség: ez is a másik hamis véglet karikatúraszerű megnyilvánulása. Háborús leírásokban gyakran találkozunk azzal a poétikus képpel, hogy mindenfelé zúgnak és lecsapnak az ágyúlövedékek, de a katicabogár nyugodtan sétál a fűszálon. Persze, a katicabogár ezt anélkül az igény nélkül teheti, hogy fölényes ítéletet mondjon a háborúról és a háború utáni helyzetről.

Mind a két karikatúra eleven bizonysága a hamis kérdésfeltevésnek. A Weinert-eset karikatúrajellege nyilvánvaló. Persze, ez az eset is karikatúrája valaminek, amit maga a valóság bizonyos szükségszerűséggel kitermelt. Tömegpropaganda nem lehet meg érzéki, pregnáns és markáns összefogások nélkül: a tömegpropaganda plakátjai, versei ezt a célt szolgálják. A tömegbefolyásolás ilyen módszereit nem a pártok találták ki, hanem a tömegszükségleti cikkeket előállító nagykapitalista ipar. Ami-

kor azonban ez a módszer egyszer már létezett, az adott társadalmi viszonyok között egy párt sem mondhatott le többé erről a befolyásolási eszközről.

Azonban tudomásul kell venni, hogy a plakát vagy a propagandavers, sokszor igen hatásos nyomatéka csak véletlenül esik egybe a festői, illetve költői értékkel. Ha megállítja az utcán járó-kelőket, ha beléjük sulykolja azt, aminek hirdetésére létrejött, tökéletesen teljesítette hivatását, teljesen függetlenül ennek a „véletlen" művészi értéknek lététől vagy hiányától. Az egybeesés csekély valószínűségének főoka a tartalom prózaian szigorú, szűken körvonalazott meghatározottsága, mely túlságosan köti a művészi fantázia szabad mozgását. Mert a hirdetés például nem a tisztaságra serkent, nem a higiénia általános és emberi kérdéseit veti fel, hanem egy bizonyos, meghatározott szappannak csinál reklámot.

A fantázia ilyen megkötése azonban a napi politikai élet kérdéseiben is szerepel. A napi pártpropaganda a legtöbbször bizonyos konkréten és szigorúan körvonalazott napi jelszavakat akar az emberek agyába bevésni, ahol is a párt nagy történeti és világnézeti perspektívái a legtöbbször csak mint többé-kevésbé elmosott háttér szerepelnek. A tartalom itt is legtöbbször túlságosan szűk és túlságosan precíz ahhoz, hogy — átlagban és nem kivételként — a költői, a művészi fantázia kiélhesse magát.

Még világosabb az ellenkező véglet hamissága. Az író itt formájának, élményének olyan tág, általános, elvont keretet ad, hogy minden lényeges tartalom szétfoszlik, szétporlik. És ha a költő alkotásában össze akarja fogni, a megragadott tartalom éppen ezért szűk, éppen a lényegest kizáró, lényegtelen lesz. A polgári gondolkodásban elterjedt az az illúzió, hogy az egyéni, a költői élmény kizárólagosan egyéni jellegű. Magától értetődik, hogy az egyéni átéltség egyik döntő mozzanata a költői alkotásnak; nélküle nincs költészet. A polgári illúzió abban áll, hogy az egyéni átéltséget, mint a költői alkotási folyamat lényeges formáját, az élménytartalommal azonosítja. Ez a tartalom azonban nemcsak tisztán tartalmi elemeiben, hanem egész szerkezetében, e szerkezetnek az élményszerű és költői formákra való visszahatásában — az egész világot foglalja magába, főleg az egész társadalmat a maga mozgásában, változásában.

Ha egy költő azt teszi, amit a fent említett cikkíró neki tanácsolt, összeszűkíti saját élményvilágát. Az írókban — igen sokszor általuk fel nem ismert társadalmi erők behatása révén — bizonyos egyéni élmény- és költői formák alakulnak ki. Szerzőnk azt tanácsolja, hogy az író eze-

ket, mint véglegeseket rögzítse. Akkor azonban ezek az élményformák, melyeknek eredeti termékeny funkciója az egész változó világnak a költő élményén keresztül való befogadása és feldolgozása lenne: kerítésként állnak a költői élmény és a társadalom változásai közé; akadályaivá lesznek annak, hogy a költő új valóságukat a maguk lényegében átélni és ábrázolni tudja.

A költői élmény tisztán egyéni voltának, az egyszer elért költői kifejezésmódnak ilyen megörökítése nagy társadalmi fordulatok idején Don Quijote-i jellegű, csak éppen a spanyol lovag hősiessége nélkül. Mert az ilyenfajta Don Quijote-ság — éppen nagy társadalmi átalakulások idején — nem kevés méltatóra talál a reakció táborában; hiszen a pozícióit féltő és védő reakció már azzal is meg van elégedve, ha a vezető értelmiség egy része legalább nincs a demokratikus megújítók soraiban: éppen nagy társadalmi átalakulások idején az ilyenfajta „előkelő" semlegesség a reakció támogatását szokta jelenteni.

Ilyen külső és belső körülmények közt az új valóságtól történő elfordulás, az elzárkózás az új valóság termékenyítő hatásaitól szükségképpen eltorzulásokat kell, hogy előidézzen a költőben. József Attila már igen korán felismerte ezeket az eltorzulásokat, látta, hogy az ilyen esztétaság hogyan csap át erkölcsi alacsonyrendűségbe:

Kóró a lelke, ül azon
kis varasbéka ékül;
vartyog s míg zizzen a haszon
vénebb békákkal békül.
Ha hitted messzirül smaragdnak,
csak fogd meg, ujjaid ragadnak.

Ennek az összefüggésnek a belátása elvezet a lényeges kérdésfeltevéshez. Mert a társadalmi, a politikai életnek, változásainak, fordulatainak ilyetén elutasítása a „tiszta" költészet nevében nemcsak a költői tartalom és kifejezésmód kérdése. De az is. Mégpedig, mint jeleztük, az elzárkózás, az elszegényedés, a megmerevedés irányában. De e mögött még sokkal több van. Az elefántcsonttoronyba való behúzódásnak, a napi, a társadalmi élettől való gőgös elfordulásnak — akár tudja az író, akár nem — nagyon is kétféle iránya és hangsúlya lehet.

Az elefántcsonttorony-világnézet kiirthatatlanságának komoly és mély társadalmi gyökerei vannak. Tiltakozás ez a kapitalista társadalom művészetellenes alaptendenciája ellen, mely az élet minden jelenségében,

persze igen különböző módokon, különböző intenzitással megnyilvánul. A „tiszta" művészet eme tiltakozása a kapitalista világ rútsága és szellemnélkülisége ellen azonban irányulhat előre vagy hátra, lehet progresszív vagy reakciós, aszerint, hogy mikor, ki ellen, milyen hangsúllyal nyilvánul meg. Érthető, ha a magyar irodalom tekintélyes része az ellen forradalom negyedszázadában így is védekezett, kivált az utolsó szörnyű években. De nem szabad elfelejteni, hogy ez a védekezés felette gyenge volt; a „zümmögésnek", ahogy azt Ignotus Pál nevezte, a legtöbbször csak teljesen negatív tartalma volt; csak az elfordulás, az elutasítás kapott igen kevéssé plasztikus formát, a hova-fordulás több mint homályos maradt, vagy ha iránya áttetszővé is lett, ennek haladó jellege gyakran fölötte kétes volt.

Azonban e védekezés folytatása a felszabadulás után — és ezt jelenti be programatikusan a *Magyarok* szemleírója — annak bejelentését foglalja magában, természetesen nem világos öntudattal, hogy a költő szempontjából egészen mindegy, fasizmus uralkodik-e, vagy demokrácia: ő egyformán magába zárkózik, egyformán elutasítja magától azt, ami „kívülről", a társadalomból jön, tagadja (tudatosan vagy nem tudatosan: egészen mindegy), hogy a költő szerepe a felszabadult nép életében gyökeresen más, mint az elnyomottéban.

Ez a társadalmi-világnézeti magatartás, melynek öntudatlan alapja az az élmény, az a meggyőződés, hogy a kapitalizmus kedvezőtlen talaj a művészet számára, nemcsak elszegényedéssel jár, hanem üres elvontságokba visz, mert elmossa a valóságot, elmossa a lényegbevágó különbségeket demokratikus és antidemokratikus fejlődési szakaszok között. Sőt — reméljük, akaratlanul — átcsap a demokrácia tagadásába, ahogy régebben a zsarnokság tagadása szeretett volna lenni.

Itt a helye, hogy megemlékezzünk, ha csak röviden is, Márai Sándor naplójáról. A művet a maga egészében itt természetesen nem méltathatjuk, bármennyire sajnáljuk, hogy nem lehet utalni például a magyar középosztály találó kritikájának fénypontjaira. Csak néhány példával világíthatjuk meg e napló módszerét s ezt kell tennünk, hogy a most megvizsgálandó magatartást egy kiváló képviselőjén illusztrálhassuk.

Márai támadásai Petőfi ellen már hírhedtté váltak. Nézzük meg, mit ír III. Napóleon és Victor Hugo ellentétéről. Márai szerint Napóleon: „Rendkívül nemesszellemű, álmodozó, a munkások javát akaró, tehetséges ember volt..." Később így folytatja: „Milyen igaza volt III. Napóleonnak, mikor két évtizedre megajándékozta Franciaországot a második császárság békéjével, ragyogásával, fejlődésével és rendjével..."

Aki csak kissé ismeri az igazi francia történetet, az kellőképpen tudja méltatni ezt a „ragyogást". Az tudja, hogy nemcsak a sedani megsemmisülés volt a második császárság „ragyogásának" szükségszerű, logikus következménye, hanem a Napóleon-korszak társadalmi és erkölcsi rothadása úgy megfertőzte a francia népet, hogy a harmadik köztársaság évtizedeken át betege volt ennek az örökségnek és csak a Panama-botrány, a Boulanger-eset, a Dreyfus-pör kríziseiben tért magához ebből a degradációból. (Márai kétségkívül nem ezt akarja, de okfejtése lovat ad azok alá, akik a mai nehéz időkben álmodozva visszakívánják a Horthy—Bethlen-idők „békéjét, rendjét és ragyogását.") Pontosan megfelel ennek a felfogásnak, ha Márai lelkesedéssel beszél Chamberlain „nagy alakjáról" és kiemeli, hogy a világháború eseményei igazolták az ő előrelátó politikáját. Holott akkor már minden gondolkodó ember számára világos volt, hogy éppen Chamberlain és Daladier „müncheni" politikája tette lehetővé a hitleri agressziót egész Európában.

Végül kiemelésre méltó az a tény, hogy Márai egy Franciaország leveretése után írott francia könyvvel kapcsolatban a „szellem" nevében kifejezetten helyesli a Hitlernek való behódolást: „... mi a franciák dolga a földön? Hitlert úgy kell elviselnünk, mint egy betegség csapását. Nem az a dolguk, hogy verekedjenek, kapzsian imperialistáskodjanak, nem. Feladatuk, hogy szerepükhöz híven gondolkozzanak és alkossanak." Ebben a gondolatmenetben két mozzanat kiemelendő. Először, hogy Márai a francia ellenállási mozgalmat azzal diszkreditálja, hogy egyszerűen azonosítja az imperializmussal. Másodszor, hogy egészen természetesnek veszi, hogy a hitleri megszállás alatt megvannak a francia szellem szabad fejlődésének, magasabb kibontakozásának előfeltételei.

Látjuk: a „tiszta" költészet, a „szellem" ilyen megnyilvánulása oda vezet, hogy képes a nemzet legmélyebb megaláztatását, a szabadság legbrutálisabb eltiprását is előnyösnek tekinteni. A francia nép nagy szerencséje, hogy bár értelmiségében ilyen hangulatok is voltak, mégis egészében erélyesen elutasította magától a „szellem" hasonló irányú megnyilvánulásait. Nálunk, sajnos, hiányzott ez a kiválasztóképesség, ez az erély. Ha a magyar nép nem szabadult fel saját erejéből, úgy ezt, persze, elsősorban a Hitlerrel cimboráló banditák okozták, de bűnrészes benne az értelmiségnek az a része is, mely szellemi téren leszerelést, mindenbe való belenyugvást hirdetett, mint a kultúremberhez egyedül méltó magatartást.

Az értelmiség, az irodalom általános tendenciájával állunk itt szemben. Ez az irányzat oly erős, hogy túlnő a különben egymás ellen harcoló

irodalmi csoportok határain. Mind az „urbánusok", mind a „népiesek" körében egyformán találkozunk ezzel a nemzeti fejlődésre oly veszélyes áramlattal. Nem véletlen, hogy a „népiesek" közül éppen Németh Lászlóra hivatkozhatunk itt, mint olyanra, ki ebben a kérdésben teljes egyetértésben van az „urbanista" Márai Sándorral. Ez esetben egy Montherlant nevű francia íróról beszél. Dicsérettel emeli ki annak fő tételeit: „Franciaország mai állapota (tudniillik a Hitler-megszállás alatt-*L. Gy.*) kedvező a szellemi szabadságra... Az irodalom szennyes üzeme megszűnt körülöttem: a világ hátat fordított neki. Ebben az elhagyatottságban az alkotás megint az, aminek lennie kellene: a megtelt lélek kiürítése, tekintet nélkül a világra." Ezt helyeselvén, Németh László itt a francia szellem megújhodását jelzi. „A régi Franciaországot is jelenti, amelyet elborított az ügyvédeké" (tudnillik a demokráciáé *L. Gy.*). Ennélfogva Németh László itt valami „mély francia" programot lát. Aki előtt eddig még nem volt világos a Németh László-féle „mély magyar—híg magyar" ellentét veszélyessége, az innen talán megérti, hogy e „szellemtörténeti" elmélet szükségképpen hová vezet a társadalmi gyakorlatban.

Ezek csak egyes példák voltak, de jellemzők és fontosak. Mert megmutatják, hogy a forma, a szellem gőgös önkultuszából milyen tartalmak nőnek ki. Egyszersmind megmutatják, mennyire illúzió, önámítás a költő „társadalomfelettisége", apolitikussága. Minden író — azzal, hogy ír — politizál, pártot vállal. A kérdés csak az: milyen fokú tudatossággal teszi ezt.

A tudatosság kérdésének felvetése lehetővé teszi, hogy eljussunk tulajdonképpeni problémánkhoz, hogy megkeressük a politikai költő, a pártköltő igazi helyét az irodalmi alkotás lehetőségeinek típusai között. Ha ezt a tudatosságot állítjuk vizsgálódásaink középpontjába, úgy — sematikusan — három fokot különböztethetünk meg. Az első, mint láttuk, az öntudatlanul, igen gyakran szándéka és akarata ellenére politizáló író volna. Nálunk ennek a típusnak legelőkelőbb képviselője Babits Mihály volt. A legelőkelőbb márcsak azért is, mert keservesen és mélyen érezte ennek a beállítottságnak tragikomikus problematikáját; persze anélkül, hogy lelki szerkezetének határain túl tudott volna emelkedni. Jónás prófétáról írott költeménye szép példáját mutatja ennek az önmagával való becsületes, de reménytelen vívódásnak.

Merev és túlságosan sematikus lenne ezzel a típussal közvetlenül, átmenet nélkül a költészet nagy néptribunjait, a Petőfiket, az Adykat szembe-

állítani. Az olyan nagy írók, mint Goethe vagy Balzac, Tolsztoj vagy Thomas Mann, éppen olyan távol állnak Babits típusától, mint Petőfiétől. Goethe, hogy a látszólag leginkább apolitikus esetet válasszuk, sem a francia forradalom, sem Napóleon, sem a restauráció elől nem húzódott a „tiszta" költészet elefántcsonttornyába, sohasem tagadta, hogy ezeknek a nagy társadalmi, politikai fordulatoknak döntő befolyásuk van a költészetre is: a világ megváltozott tartalmai és szerkezete új költői formákat követelnek meg. Ezért éberen figyelte azokat, igyekezett mindig tudatosan állást foglalni, gondosan mérlegelvén társadalmi progresszivitásukat, kihatásaikat az emberi nem magasabbra fejlődésében, az igazi humanizmus belső és külső kibontakozásában. Ez az állásfoglalás, ez a pártosság, mely Goethét a napóleoni korszak lelkes hívévé tette, nála (és e típus számos nagy képviselőjénél) nem járt szükségképpen azzal, hogy a napi politikai életbe mindig és szenvedélyesen belevegyült volna.

E típus nagy képviselőinek költői alaptendenciája más volt. Fielding magát a társadalmi élet történetírójának nevezte; ugyanezt ismétli el magáról majdnem szószerint Balzac az *Emberi színjáték* előszavában. Ezzel meg van jelölve a vezető, a központi irányzat, melynek célja, hogy a társadalmi élet fejlődésének széles, mély és átfogó képét adja. Tehát hogy harcoljon az emberi nem haladásáért, magasabb fejlődéséért azáltal, hogy a költészet eszközeivel feltárja e haladás útját, mozgató erőit, az ellene szegülő belső és külső hatalmakat. A társadalom életének igaz és hű tükrözése itt az emberek befolyásolásának fő eszköze.

Természetesen, ha itt típusokról beszélünk, csak a legáltalánosabb magatartást körvonalazzuk; ezen belül a legkülönbözőbb, sokszor egymással szemben ellentétes irányzatok férnek el. Igen változó intenzitását látjuk a napi életbe való belevegyülési szándéknak nemegyszer ugyanannál az írónál; Tolsztoj férfikora nagy regényeinek objektivitásával éles ellentétben áll késői produkciójának profétikus pátosza. De a kettőt mégis összeköti az, hogy mindegyik az egész társadalmi élet objektív tükrözése segítségével igyekszik elérni a költő szándékolta célt. Igen változó a tudatosság foka is. Goethe vagy Keller meglehetős pontosan tisztázták, hogy a világ objektív ábrázolásával mit akarnak elérni és az általuk tükrözött világkép, nagyjából, azt mutatja, amire az ő beavatkozási tendenciájuk az életben irányult. Ezzel éles ellentétben az *Emberi komédia* éppen az ellenkezőjét demonstrálja annak, aminek bizonyítása kedvéért Balzac írta, és a *Feltámadás* nagyszerű társadalomábrázolása tökéletes cáfolatát adja Tolsztoj vallási és erkölcsi próféciájának. Ilyen és hasonló ellentétek ellenére ebben a típusban megmarad valami állandó: tükröt

tartani a társadalom elé, az egész társadalom életét megértő, felfedő, törvényszerűségeit kihántó ábrázolás segítségével elősegíteni az emberiség továbbfejlődését.

Innen jutunk el — sokféle és bonyolult átmeneteken keresztül — a tulajdonképpeni politikai költő, a pártköltő típusához. Az átmeneti jelenségek száma végtelen, az átmenetek a valóságban mindig elmosódottak. De ez a világ minden jelenségében megtalálható és ezért nem szabad, hogy a típus pontos meghatározásában megtévesszen. Ha csak egy pillantást vetünk olyan ellentétes írói jelenségekre, mint Béranger—Balzac, Shelley—Walter Scott, Heine—Goethe, Gorkij—Tolsztoj stb., úgy előttünk áll az igazi politikai költő, a pártköltő típusa.

Mindenekelőtt: költői típussal, priméren költői típussal van dolgunk. Az igazi történelmi fejlődés éppen a fordítottját mutatja annak, amit a pártköltészetről elszórt polgári rágalmak hirdetni szoktak. Ezek nagyjából így szólnak: volt valamikor „tiszta" irodalom — és azután jöttek a pártok, a demokratikus politikai élet és „elrontották" a költőket. A valóságban mindez éppen megfordítva játszódott le. A politikai költészet jóval előbb lépett fel, mint a megszervezett modern pártok. Itt nem beszélünk az ókori líráról, mert ott igen kifejlett pártélet volt. De a polgári társadalom keletkezése idejében egymás után lépnek fel a nagy pártköltők, ott is, ahol még egyáltalában nincsenek politikai pártok, vagy csak igen lazán vannak keletkezőben. Így Lessing, Shelley, sőt még Heine is pártköltők, párt nélkül. Ezt az összefüggést érdemes kissé közelebbről megvizsgálni, mert rávilágít a probléma lényegére.

Az első mozzanat, amely szemünkbe ötlik, a költő nagyobb és mélyebb tudatossága az ember lényegéről, legbensőbb értékeinek, a társadalom életével való összefonódottságáról. Ezzel ismét lelepleződik a kezdetben tárgyalt dilemma hamissága. Ami ott — karikatúraszerűen — mint politikai költészet szerepelt, nem azért nem költészet, mert tárgya vagy kiváltó alkalma napi kérdés, hanem mert pátosza nem nyúlik le az élet végső kérdéseiig. A pártok napi jelszavai az életből nőnek ki, és — ha tartalmilag helyesen vannak megfogva — úgy helyesen és célszerűen absztrahálódnak a politikai jelszó elvonásáig. A bevezető megjegyzéseinkben elemzett politikai költő azért torzképe a költőnek, mert a napi jelszót, amelyet megragad, nem fordítja ismét arra az emberi nyelvre, amelyből eredetileg származott, mert nem nyúl vissza azokig a gyökerekig, amelyekből a napi jelszó kinő. A vele párhuzamosan tárgyalt apolitikus írót és az emberi és társadalmi mélység nélküli, a napi prakticizmusban elvesző állítólagos pártköltőt a világossá vált tudatosság hiánya kapcsolja össze.

Mind a kettő kritika és tudatosság nélkül teszi magáévá a kapitalista társadalomnak azt a felületi jelenségét, mintha közélet és az egyéni élet külön-külön, élesen elválasztva, sőt egymással szembeállítva léteznének. Egyik sem veszi észre, hogy itt a tőkés termelési rend következtében az ember végzetes megcsonkítása, lelki szétdarabolása jött létre. Sem társadalmi, sem magasabb irodalmi szempontból nem döntő különbség, hogy az egyes írók a szétdarabolt embernek melyik részét kísérlik meg mesterségesen egészként, teljes emberként bemutatni.

Mi azonban a tudatosság különbsége az életet objektíve tükröző nagy költő és szorosabb értelemben vett politikai költő között? Közös a tudatosság tartalma: a teljes ember; közös a — minden igazi nagy költőben élő — humanisztikus tendencia: a harc a teljes, a kiteljesedett emberért. A különbség a — mindkét típusban meglévő — szociális pátosz irányában rejlik. A Balzac vagy Tolsztoj típusú íróban is megvan a beavatkozás, a változtatás, a javítás (tehát a pártot-foglalás) akarata. Ennek útja azonban náluk a valóság objektív dialektikájának objektív feltárása. És ebből az a sajátságos lehetőség adódik, hogy az, amit tudatosan akarnak, helytelen is lehet, sőt még reakciós is, feltéve, hogy az utat, az objektív valóság könyörtelen igazsággal történő tükrözését, tökéletesen végigviszik. Így Lenin az 1861—1905-ös agrárátalakulás és az azt megkoronázó parasztforradalom tükrének nevezi Tolsztoj műveit, rögtön hozzátéve azonban, hogy Tolsztoj ebből a folyamatból, amelyet híven és zseniálisan tükrözött, szinte semmit sem értett meg.

Lessing vagy Shelley, Heine vagy Petőfi, Gorkij vagy Ady azonban közvetlenül akarnak belenyúlni az események alakulásába. Itt a Balzac- vagy Tolsztoj-féle hamis öntudat katasztrofális következményekkel járna. Mert a Balzac-regények nyugodtan megcáfolhatják szerzőjük legitimista utópiáját, anélkül, hogy ez az ellentét művészi értékükön csak a legkisebb csorbát is ejtené; a Petőfi- vagy Ady-verseket viszont eredetileg is helyesen kellett elgondolni, hogy igazán jó versek lehessenek, mert itt a költő felfogása, szubjektív gondolata és érzése nemcsak megformálója a tárgynak, hanem maga a közvetlenül kifejezett ábrázolt tárgy. Ezért itt tudatosság és az emberiség fejlődési útjának magasabb fokú áttekintése szükséges. Nem véletlen, hogy Heine 48 előtt, Petőfi 48-ban, Ady 1918 előtt nemcsak koruk legnagyobb költői, hanem legmélyebb megértői is, hogy megállapításaik tekintélyes része ma is megállja a helyét, ellentétben azzal, amit olyan nagy és — ábrázolásaikban — olyan mély és igaz írókról, mint Balzac és Tolsztoj, elmondhatunk. Nálunk elég, ha Arany Jánosra, vagy Móricz Zsigmondra hivatkozunk.

A tudatosság ilyen foka szükségképpen visszahat mind a művészi formára, mind az írónak művészetéhez való viszonyára.

Nem véletlen, hogy a szoros értelemben vett politikai költők, pártköltők többsége lírikus. Persze van köztük drámaíró is, mint Lessing, a fiatal Schiller, Beaumarchais, van regényíró is, mint Szaltikov-Scsedrin. Mégis a líra a pártköltők legtermészetesebb kifejezésmódja, leghomogénebb formája. Az objektív formák, a dráma és az epika, az író közvetlen véleménykimondásával szemben bizonyos ellenállást tanúsítanak. Ahol egy nagy politikai temperamentum ezt az ellenállást megtöri, mint a fiatal Schiller, ott helyenként a forma kitágítása, igen sokszor azonban a forma felrobbantása következik be. És ha Lessingnek vagy Beaumarchais-nak a drámában, Szaltikov-Scsedrinnek a regényben sikerült ezt az objektív formát a közvetlen politikai beavatkozás kifejezési eszközévé tenni, a forma szubjektivisztikus széttörése nélkül, úgy ez csak azon az áron volt elérhető, hogy a költő közvetlenül beavatkozó akarata elbújt az objektív ábrázolás plaszticitása mögé. Az epikai, illetve a drámai forma megtartotta tehát régi objektivitását. Mert az a máskülönben igen fontos különbség, hogy itt nem áll fenn az az ellentmondás a költő felfogása és az ábrázolt világ objektív beszéde között, amelyet például Balzacnál és Tolsztojnál találunk, nem idéz elő döntő formai különbséget.

Ebben a tekintetben az is szerepet játszik, hogy az objektív formákban csak a nagy korszakalkotó problémákat lehet igazi költőiséggel megragadni és ezeket is éppen korszakalkotó jellegükben, sokkal inkább mint a napi kérdésekhez való vonatkozásukban: a szoros értelemben vett napi kérdések itt szükségképpen háttérbe szorulnak. Persze: polgárság és nemesség harca (Lessing, Beaumarchais stb.), a nemesi osztály rothadása (Szaltikov-Scsedrin) csakugyan olyan korszakalkotó kérdések, amelyek egy egész perióduson keresztül minden nap egyformán aktuálisak és ezért természetszerűleg témáivá válhatnak a legizzóbban a napi életbe való beavatkozást kívánó pártköltészetnek.

Mégis a mába való közvetlen belenyúlás természetes műfaja mindig a líra volt és az is marad. A politikailag tudatos költő szubjektivitása itt egyszerre azonnali és az örökérvényűt kifejezésre juttató lehet, annak ellenére, vagy még inkább annak következtében, hogy az igazi politikai költő, a pártköltő szinte mindig korszakalkotó kérdéseknek ad hangot, akkor is, amikor a napi életbe nyúl bele. Találóan fejezi ezt ki Ady: „Bennem a szándék, sok százados szándék."

Minden igazi lírában a szubjektivitás, az élmény, a vágyak, az érzelmek, a benyomások stb. közvetlenül tágulnak világot átfogóvá és ugyan-

akkor tömörülnek az egyéniség pillanatnyi létének körvonalaivá. Ha a pártköltő igazi költő, úgy lírájában szintén ugyanez a folyamat megy végbe; csak éppen az átélő szubjektum itt a társadalomban élő, emberek között cselekvő, látó és harcoló ember, csak éppen a világ, mely a költő szubjektivitásában összpontosul, egyszerre és elválaszthatatlanul mutatja a történelem évszázados áradatát és a Ma szikláját, melyet annak hullámai e pillanatban ostromolnak.

Nem igaz tehát, hogy a politikai költészet, a pártköltészet — éppen költőileg — problematikus lenne. Ellenkezőleg. Nemcsak azt látjuk, hogy — érdemileg, nem formai kópiákban — éppen a pártköltészet tudja modern formában felújítani és kifejleszteni azt, amit a mai túlhajtott individualizmus puszta Én-szerűsége az antik líra hagyományaiból kipusztított: az ódát, a himnuszt stb. Hanem azt is tapasztalnunk kell, hogy itt — mindig tudatosabban — elhal a modern művészet alapvető problematikája, melyet éppen a társadalom legnagyobb költői történetírói éltek át a legmélyebben.

Goethe *Tassó*jától Ibsen *Epilógus*áig és Thomas Mannig a nagy objektív költők vallomásai ebben a kérdésben csúcsosodnak ki: mire való a művészet? Kell-e, érdemes-e, erkölcsileg helyes-e a műalkotások létrejötte kedvéért feláldozni a művész emberi létét? Tolsztoj e kérdés megválaszolása közben nemegyszer egyenesen a művészet ellen fordult. Ez a problematika nem véletlenszerű és nem egyes nagy művészek egyéni kétségbeeséséből nő ki. A kapitalista társadalom fejlődése, a művészet helye e társadalomban hozta létre ezt a problematikát. Minél magasabb rendű a költő művészi objektivitása, minél mélyebben ragadja meg a korszakalkotó problémákat, minél tökéletesebb művészettel fejezi ki őket, annál gyökértelenebbnek látszanak a kapitalista társadalom napi életében. (Persze, annál mélyebbek gyökereik az emberi nem összfejlődésében.) Ebből a társadalmi fejlődésből következik a művész, az igazán nagy és igazán gondolkodó író kétségbeesése; annak élménye, hogy maga a művészet és legfőképpen a művészi alkotásban kimerülő egyéni élet lényegében problematikus, feloldhatatlan tragikus konfliktusok középpontja. Mert az igazi nagy és gondolkodó művész sohasem érte be a műtermi tökéletesség esztéta önhittségével. Lelke legmélyén érzi az igazi nagy művészet társadalmi hivatását: abból, hogy a kapitalista társadalom sem a műnek, sem a művésznek nem ad ennek megfelelő helyet, következik a Goethétől Thomas Mannig mindenütt visszhangzó, tragikus alaphangú problematika.

Most már fölötte jellemző és a művészet történetfilozófiája szempont-

jából rendkívül jelentős, hogy olyan költők, mint Shelley vagy Petőfi, meg sem értették volna ezt a kérdést (Arany János igen jól megértette). De ez az értetlenség éppenséggel nem a tudatosság hiányából származik, hanem ellenkezőleg, a tudatosság magasabb fokának kifejezése: a költészet történelmi és társadalmi rendeltetésének rendíthetetlen hite.

Későbbi, problematikusabb korokban született unokáik már világosan válaszolnak erre a kérdésre. Ady, amikor Hatvany Lajos a Flaubert-tradíciónak, – mely egy része a fent vázolt Goethével kezdődő vonalnak, – megfelelő irányú követeléseket támaszt vele szemben, a *Hunn, új legenda* című versében utasítja el őket:

A tolakodó Gráciát ellöktem,
Én nem bűvésznek, de mindennek jöttem,

És ugyanakkor megfelel arra is, hogy mi ez a minden:

Zsinatokat doboltam, hogyha tetszett
S parancsoltam élére seregeknek
Hangos Dózsát s szapora Jacques Bonhomme-ot.

József Attila éppen ezen a ponton teljes mértékben magáévá teszi ezt az Ady-örökséget. Adyról írott emlékversében gyönyörűen fejezi ki, hogy mi az a „minden", amelynek nevében Ady olyan büszke pátosszal utasítja vissza a modern művészet minden Flaubert-i problematikáját:

Verse törvény és édes ritmusában
kő hull s a kastély ablaka zörög.

És mert ez így van, József Attila joggal kérdezheti — ugyanezt az Ady-féle pátoszt variálván a maga módja szerint — *Ars poetica*ja első soraiban:

Költő vagyok — mit érdekelne
engem a költészet maga?

És ebben az értelemben beszél azután a költészetről, saját költői hivatásáról:

Én nem fogom be pörös számat.
A tudásnak teszek panaszt.
Rám tekint, pártfogón, e század:
rám gondol, szántván, a paraszt;

engem sejdít a munkás teste
két merev mozdulat között;
rám vár a mozi előtt este
suhanc, a rosszul öltözött.

S hol táborokba gyűlt bitangok
verseim rendjét üldözik,
fölindulnak testvéri tankok
szertedübögni rímeit.

Mindezzel a költészetnek, a költészet hontalanságának a kapitalista társadalomban évszázados problematikája kap pozitív, meg nem alkuvó, a költészet költői lényegét megmentő választ: éppen a pártköltészetben, és csakis ott. A pártköltészet itt előfutára, messzire előretolt előőrse annak, hogy az igazi, a végleges népfelszabadulás egyszersmind minden költészet, minden művészet — végső fokon mindig a társadalmi problematikából származó — problematikájának, tragikus konfliktusának véget fog vetni.

Nem idill, nem happy-end az, ahová fejtegetéseink torkollnak. A fent vázolt problematika megszűnése távolról sem jelenti azt, mintha a pártköltészet most már mentes volna minden problematikától. A helyes perspektíva meglátásának kedvéért térjünk vissza régebbi megállapításunkhoz, ahhoz, hogy a pártköltő előbb lép fel, mint a modern szervezett pártok, hogy számos nagy pártköltő volt (Shelleytől Heinén keresztül Adyig), aki nem tartozott párthoz, nem tartozhatott párthoz, mert azt a pártot, amelynek ő a történelemtől költőjeként volt rendelve, a történelem még nem hozta létre. Ez Petőfi tevékenységének objektív tragédiája, ez válik szubjektíve is tragikusan tudatossá Heinében és Adyban.

Ámde, ha egyszer itt van már a párt, ha találkoznak párt és pártköltő, viszonyuk mégsem problémamentes. Ennek mélyenfekvő, a társadalom és a költészet lényegébe vágó okai vannak. Az útszéli modern polgári individualizmus nagyon vulgárisan leegyszerűsítve teszi fel a kérdést, amikor az egyéniség és főleg a költői egyéniség „szentségét" szegezi szembe a pártgépezettel, amelyben minden ember csak valamely kis kerék vagy csavar szerepét játszhatja.

Nem is beszélünk itt részletesen a nagy világtörténeti egyéniségekről, kezdve Cromwell-lel és Marat-val, végezve Leninnel, akiknél egyéniség és

világtörténeti feladat (tehát: pártfunkció) olyan egységben fonódik össze, hogy mindkettő új és példaadó klasszicitást nyer ebben a magasabb szintézisben. De még jóval alacsonyabb színvonalon is úgy áll a dolog, hogy ez az útszéli individualizmus nem képes látni a megtermékenyítő kölcsönhatást egyéniség és ügy között; nem képes látni, hogy az egyéniségre milyen kedvező, fejlesztő, feljebb vivő, új képességeket teremtő hatása van annak, ha egy nagy ügynek rendeli alá magát, ha egy nagy ügyet tekint saját egyéni élete központi kérdésének.

Ez a kérdés, bár gyakran konfliktusokon keresztül, problémamentesen megoldható a normális embernél, problémamentesen oldódik meg a nagy politikai vezérnél. Ez utóbbinál az egyéni élet köre és a kor társadalmi életének köre koncentrikusak s a politikai zseni nagysága abban áll, hogy milyen fokig érte el egyéni körének rádiusza a társadalmi körét. A normális emberek tekintélyes részénél a két kör középpontjai rendesen nem esnek össze; politikai életük problematikusságát, illetve problémamentességét az határozza meg, hogy a két kör egymást fedő része mekkora. A költőnél, lelke legmélyebb szerkezete révén, bármennyire igazi pártköltő legyen is, itt mindig van bizonyos problematika. Anélkül, hogy a fenti hasonlatot túl akarnánk feszíteni, azt lehetne mondani, hogy a két központ a költőnél sohasem esik teljesen össze, viszont ha igazi pártköltő, a társadalmi kör középpontja mindig része, mégpedig az egyéni középponthoz közelfekvő része a költő élete és műve egyéni körének. Nézzük meg most már, a képet félretolva, kissé közelebbről az így adódó problematikát.

Az elméletileg legkevésbé szükségszerű konfliktus fordul elő a gyakorlatban a legtöbbször: a pártokban szinte mindig létező, nemegyszer uralomra jutó szektaszellem összeütközései a költészettel. A szektaszellem csak a plakátköltőt ismeri el pártköltőnek; minden megfogalmazásbeli eltérést pártellenesnek deklarál. Ebből — egy bizonyos történelmi távlatból nézve — egyenesen komikus ítéletek következnek a múlt és a jelen nagy pártköltőiről. De ami egy bizonyos távlatból nézve csak groteszken hat, az a jelenben tragikus konfliktusok kútforrásává lehet. A konfliktus gyökere azonban mélyebbre mutat: az igazi pártköltő mindig a párt nagy, nemzeti, humanisztikus, világtörténeti hivatásának énekese. Mivel pedig a szektaszellem révén — és a szektaszerű pártgyakorlatban is — éppen ez a hivatásérzet halványul el a pártban, itt szükségszerűen merülnek fel a szakadatlan konfliktusok. Ahol a párt, legyűrvén a szektaszellemet, megtalálja önmagát, ez a konfliktus is megszűnik.

Ámde, ahogy ezt előbb hasonlatunkban illusztráltuk, a pártköltő fej-

lődésében az egyéniségnek, mint egyéniségnek minőségileg más szerepe van, mint a közönséges embereknél. Egyéni fejlődésétől, egyéniségének szerkezetétől függ, hogy hol, miben, milyen szélesen és mélyen érintkezik a párt célkitűzéseivel, elveivel és gyakorlatával. A költő önnevelése, költő és párt termékeny kölcsönhatása itt rendkívül sokat tehet, de sohasem mindent. A költő egyéniségének — mint minden valódi jó költészet forrásának — itt ki nem küszöbölhető, döntő módon alig módosítható szerepe van.

Mindenekelőtt: soha még igazi nagy pártköltő életműve nem merült ki a legtágabban értelmezett pártköltészetben sem. Petőfi, a mi meghatározásunk értelmében a legigazabb pártköltő volt. És egész rövid életében természetszerűleg nem volt oly korszak, amelyben számára a pártköltészet annyira a középpontban állott volna, mint a 48-as forradalom válságos szakaszaiban. Mégis éppen ilyen időben veti fel ő maga a kérdést: „Mit daloltok még ti, jámbor költők?" De ezt a kérdést, a politikától független, egyéni szubjektív líra jogosultságának kérdését azért veti fel, hogy határozott igennel válaszolja meg:

Önmagától száll a dal szívünkből,
Ha bú vagy kedv érintette meg,
Száll a dal, mint szállanak a szélben
A letépett rózsalevelek.

Énekeljünk, társak, sőt legyen most
Hangosabb, mint eddig volt, a lant,
Hadd vegyüljön e zavaros földi
Zajba egy-két tiszta égi hang!

Rombadőlt a fél világ... kietlen
Látomány, mely szemet s szivet bánt!
Hadd boruljon a rideg romokra
Dalunk, lelkünk zöld repkény gyanánt.

Persze itt Petőfinél, a hangos proklamáció ellenére, szintén nincs puszta egymásmellettisége az egyéni és politikai lírának. Láttuk, hogy még magában a kinyilatkoztatásban is az egyéni líra visszahajlik a közéleti gondok irányába. És köztudomású, hogy Petőfi legszubjektívebb, legegyénibb líráját milyen intenzíven festi alá politikai, pártköltői temperamentuma; gondoljunk csak alföldi tájainak a forradalmi szabadságvággyal,

szabadságköveteléssel való mély és költői összefüggéseire. Egyáltalában: igen érdekes, hálás és tanulságos feladat volna a XIX. század lírájának tájképeit politikai és társadalmi alaphangjaira visszavezetni; sok eddig észrevétlenül maradt összefüggés kerülne itt napfényre. Most csak arra legyen szabad utalni, hogy József Attilánál feltűnően erős az átcsapás a pusztán egyéni hangulatból a közéletibe, a politikumba, ha ez az átcsapás nem is kap mindig olyan szavakban kifejezett hangsúlyt, mint egyes versekben (*Eső*, *Holt vidék* stb.). József Attilánál a tájképek is lázíthatnak, sőt lázítanak is.

De itt még többről van szó. A párt — szükségszerűen és helyesen — egyrészt lenyúl a gyakorlati élet összes prózai kérdéseihez, bennük keresve azt a láncszemet, amelynek megragadása a nemzeti, a világtörténeti célkitűzést a napi életben tényleges mozgásba hozza. Másrészt a napi (gyakran éves) események kedvezőtlensége, ingadozásai, válságai, látszólagos reménytelensége közepette rendületlenül tartja az irányt a jobb jövő felé. Az egyéni és közvetlen élményvilágától — éppen annyira és szükségszerűen — elszakadni nem tudó pártköltőt egyrészt csak ritkán ihletik meg a napi politikai élet objektíve még oly fontos és nélkülözhetetlen „láncszemei". (Persze, ilyen alkalmakból is adódhatnak egészen nagy versek, különösen Petőfinél, példa rá: *Akasszátok fel a királyokat!.)* Másrészt a költő — sem egyéni sorsával, sem egyéni élményeivel — nem képes mindig tartani és követni azt a szilárd, a világtörténet menetében, logikájában rendíthetetlen hittel kimért utat, melynek kitűzése és betartása, éppen a legnehezebb időkben oly fontos hivatása és érdeme a pártnak.

Az egyén kétségbeeshetik, az egyén összeomolhatik e csapások súlya alatt, s ha igazi költő, még ha pártköltő is, hangot kell hogy adjon ennek az egyéni kiúttalanságnak. A kétségbeesésnek ez a hangja szólal meg őszinteségében megrázóan József Attila utolsó verseiben:

Tejfoggal kőbe mért haraptál?
Miért siettél, ha elmaradtál?
Miért nem éjszaka álmodtál?
Végre mi kellett volna, mondd?

Lenin, a nagy pártvezér, folyton hangsúlyozza, hogy nincs kiút nélküli helyzet; de ez csak a nemzetek, az osztályok, a pártok társadalmi cselekvésére vonatkozik. És az egyén, a költő, még ha pártköltő is, lehet, sőt kell, hogy dalnoka legyen saját élete kiúttalanságainak is. A költői sza-

badsághoz hozzátartozik a kétségbeesés szabadsága. Ez is régi költői tradíció, s nagy esetekben szoros összefüggésben áll a költő társadalmi rendeltetésével. Jellemző és érdekes, hogy amikor Goethe Werthere az öngyilkossághoz való jogáért, mint az egyéniség emberi jogáért harcol, e vitájában hasonlatképp felhozza, hogy ez az egyénnek éppen úgy szent joga, mint az elnyomott népé bilincseinek forradalmi széttörése.

De ennek a kérdésnek van még egy lényeges oldala. Olyan világosan látó, józanságáról híres forradalmi vezér, mint Lenin is, arról beszél, hogy a forradalmárnak sokszor kötelessége: álmodni. Ez az álmodozás a távoli perspektívák biztos eljövetelének kemény hite s a forradalmárnak álmodnia kell, hogy a mindennapi élet kanyargós útjain ne veszítse el a kilátást a távoli nagy célok felé. Hangsúlyoztuk, hogy a költő viszonya a mindennapi élet és a világtörténelmi célkitűzés dialektikus egységéhez lényegileg más, mint a nagy politikai vezéreké. Ámde itt, ahol — felületes lelki jelenségek szférájában — látszólag a legnagyobb az ellentét, megvan egyúttal a konvergálás irányzata is. Éppen ama élményképessége révén, amely a költőt egyénileg kiúttalan helyzeteiben a kétségbeesés felé viszi, rejlik képessége olyan távoli perspektívák meglátására és költői víziókban való megérzékítésére, amelyeket a jövő igazol, de amelyek a közönséges ember részére hozzáférhetetlenek. Marx a társadalmi objektivitás nagy visszatükrözőjéről, Balzacról mondja, hogy típusalkotásában profetikus, hogy olyan alakokat lát meg és ábrázol, amelyek az ő idejében szinte csak mint csírák léteztek, amelyek igazi típussá kibontakozását csak későbbi korok hozták meg. Mi magyarok Ady Endre számos próféciájának bekövetkeztét éltük meg.

Mindebből, azt hisszük, világosan látható párt és pártköltő viszonyának problematikája. Megoldhatatlan-e ez a problematika? Azt hiszem: nem. Csak egészen különleges viszony következik belőle párt és pártköltő között. Röviden fogalmazva: a pártköltő sohase vezér vagy sorkatona, hanem mindig partizán. Vagyis, ha igazi pártköltő, mély egyetértésben van a párt történeti hivatásával, a párt által kijelölt nagy stratégiai útvonallal. Ezen belül azonban egyéni eszközeivel szabadon, saját felelősségére kell, hogy megnyilatkozzék. Ez nem jelent sem anarchiát, sem véletlenszerű összefüggést, csupán a párttevékenység és a pártköltő lényeges vonásai közti helyes kapcsolatok helyes felismerését és megfelelő gyakorlati alkalmazását.

A munkásmozgalom nagy vezérei pontosan látták és gondosan alkalmazták ezt a felismerést. Gondoljunk Marx viszonyára Freiligrath-hoz, Heinéhez és Herwegh-hez, Lenin viszonyára Gorkijhoz. Ez a viszony

soha nem követelt a költőtől kicsinyes alkalmazkodást a napi szükségletekhez: szeretetteljes, megértő elnézéssel vette tudomásul a költők úgynevezett ingadozásait. Ez azonban nem jelent elvtelenséget. Vezér és partizán között csak addig volt ilyen benső és megértő viszony, amíg a partizán egyéni akciói csakugyan a párt világtörténeti, stratégiai útvonalán mozogtak. Amikor Freiligrath hűtlenné vált a 48-as forradalmi demokráciához, amikor megkezdődött fejlődésében az a szakasz, mely a 70-es háború idején a *Hurrah, Germania* stílusú költeményekhez vezetett, Marx ridegen és élesen szakított vele. Ilyenfajta, bár sohasem a szakításig menő konfliktusok nemegyszer törtek ki Gorkij és Lenin között is.

Azt hisszük, itt a helye, hogy egy az értelmiségben gyakran félreértett és ezért felette népszerűtlen problémát érintsünk: a pártfegyelem kérdését. A félreértések legnagyobbrészt onnan származnak, hogy a modern, anarchista, hangulatokba, szeszélyekbe elmerülő szubjektivizmus már alig ismeri, gyakran tagadja — még a magánéletben is — a hűséget. A hűség: lényeges összefüggés és ragaszkodás a lényeghez, még akkor is, ha az élet pillanatnyi jelenségei ellentmondani látszanak annak. Ez az érzés a mai polgári mentalitásban annyira legyengült, szinte kiveszett, hogy a polgári irodalomban a hűség a legtöbbször csak giccsszerűen, vagy patologikusan szerepel. A pártfegyelem most már a hűség magasabb, elvontabb foka; a közéleti ember hűsége: mély világnézeti kapcsolat valamely történelmileg adott irányzathoz s hűség akkor is, ha egy pillanatnyi kérdésben nem is áll fenn teljes egyetértés. Egyáltalában nem látható be: miért lenne ez a hűség akadálya a pártköltő egyéni és művészi fejlődésének? Annál kevésbé, mert hiszen többször hangsúlyoztuk, hogy éppen az igazi nagy pártköltőben él a legelevenebb, vizionárius, látnoki plaszticitásban a párt világtörténeti rendeltetése.

Persze, ha a pártfegyelem kérdését egy szektás bürokrata veti fel, ha ily módon elvész a pártfegyelem kapcsolata a párt döntő világtörténeti és nemzeti hivatásával, ha éppen a felület kis kérdéseiben élezik ki a fegyelem kérdését, mely ily módon a halott fegyelem kérdésévé válik — akkor másképpen áll a dolog, de ez nem az igazi összefüggés párt és pártköltő között, hanem annak szektás eltorzulása.

Az összefüggés igazi kérdése olyan, ahogy azt fentebb vázoltuk: az egyik oldalon a pártköltő, mint a nagy ügy hűségesen és mégis egyénien cselekvő partizánja, a másik oldalon Marx és Lenin szerves egységben egyesülő elvszilárdsága és megértő tapintata. Ha így, ha helyesen van feltéve párt és pártköltő viszonyának kérdése, úgy az, ha nemegyszer konfliktusokon keresztül is, teljes mértékben megoldható. És csak így

érhető el, hogy a párthoz kapcsolódás a költőt mint költőt felfelé vigye, hogy a közösséggel a közös célért, a dolgozó nép legjobbjaival együttesen vívott harc éppen a legjobbat fejlessze ki a költőben: azt a magasfokú költői elhivatottságot és tudatosságot, amelyről itt már többször volt szó. A pártra támaszkodó, a pártban — Antaeusként — talajt találó pártköltőnek egészen mások a fejlődési lehetőségei, bár a problémák problémák maradnak, mint e típus első, a pártot akkor nélkülözni kénytelen pionírjainak.

Nem véletlen, hogy ezek az elvi fejtegetések a Magyar Kommunista Párt József Attila-emlékünnepén hangzanak el. József Attilát mint költőt nem lehet megérteni a pártköltészet mivoltának komoly tisztázása nélkül. Ha mi, kommunisták, mint a magyar demokráciát véres komolysággal, megalkuvás nélkül követelő és építő párt József Attilát a magunkénak valljuk, úgy ezt két szempontból tehetjük és kell is tennünk. Egyrészt a mi mozgalmunk eddig elért csúcsa annak a nagy vonalnak, amelybe minden régi, a felszabadulást kereső mozgalom belefut; erről a csúcsról világosan látható, hogy mit akartak, hogy mit értek el Petőfi és Ady. — És József Attila, mint igazi költő, ennek a fejlődési vonalnak eddig utolsó jelentékeny örököse. De másrészt, közelebbi, speciálisabb értelemben is a miénk József Attila: mert azt szerette, amit mi szeretünk, azt gyűlölte, amit mi gyűlölünk, az fájt neki, ami nekünk fáj. A Horthy-rendszer alatt szenvedő magyar munkásság, parasztság és haladó értelmiség legigazabb és legmélyebb érzései, legemelkedettebb vágyai kaptak hangot az ő verseiben. A mienk volt, amikor élt, a mienk marad halhatatlanságában is.

1945

Demokrácia és kultúra

Kevés kérdést vitatnak ma meg olyan szenvedéllyel, mint ezt. De viszonkevés problémánál áll a vitatkozók nagy része oly távol a helyes kérdést feltevéstől, mint éppen itt. Mert a helyzet kulcsa éppen ott keresendő, hogy új demokratikus kultúra van Európa-szerte kialakulóban, anélkül, hogy a társadalom anyagi alapja, a tőkés termelési rend, egyelőre megváltozott volna. Minden fejtegetésnek, amely a kérdés lényegéhez akar közeledni, ebből az alapvető tényből kell kiindulnia. Amíg nincsenek meg a szocializmus szubjektív és objektív előfeltételei, a szocialista kultúrát csak tisztán elméletileg, vagy legfeljebb propagandisztikusan lehet szembeállítani a kapitalistával. Ez a szembeállítás azonban nem vezet el az új demokratikus kultúra döntő kérdéseihez. Az új demokrácia, mint látni fogjuk, lényeges eltolódásokat jelenthet a kapitalizmus létrehozta és megengedte kultúrán belül, de káros, mert a gyakorlatot bénító, a tömegek demokratikus öntudatát elhomályosító és megzavaró utópia szocialista kultúráról beszélni, amíg a tőkés termelési rend fennáll.

A kapitalista kultúra lényegének, vívmányainak és korlátainak helyes felismerése nagy fontosságú és gyakorlati jelentőségű kérdés. Mert a kapitalizmus ellentmondásai már régóta jelentkeznek, különös élességgel éppen a kultúra területén és a XIX—XX. század kultúrkritikájában ezeknek az ellentmondásoknak a taglalása igen nagy szerepet játszik. Ebben a kultúrkritikában azonban feltűnő tény, hogy milyen gyakran írják a kapitalista kultúra ellentmondásait, hiányait és korlátait a demokrácia számlájára. Ez az irányzat fellép már Carlyle-nél és tetőpontját éri el Nietzschénél, Spenglernél, a fasizmusban; az utolsó évtizedekben ezek a gondolatmenetek nálunk is nagy szerepet játszottak a kultúrfilozófiától kezdve egészen az útszéli demagógiáig. Így, ha komolyan akarjuk ezt a kérdést tárgyalni, mindenekelőtt azzal a kerettel kell tisztába jönnünk, amelyen belül az új demokratikus kultúra mozoghat.

Minden kultúra jellegét az alapját képező társadalmi munkamegosztás határozza meg. E tekintetben a kapitalizmus továbbfejlesztette, új formába öntötte, megmerevítette a régebbi osztálytársadalmak társadalmi munkamegosztásának alapjait: a falu és város, a testi és szellemi munka elválasztását. Ezek az ellentétek a kapitalizmusban élesebbek, mint valaha. Ennek oka nemcsak a technikai fejlődés és a vele járó differenciálódás, specializálódás, hanem éppen a tőkés termelési rend legprogresszívebb oldala. Az, hogy ez a társadalmi rend, ha csak elvontan is, az egyenlőség és a szabadság kérdését veti fel. E tekintetben a tőkés termelési rend ellentétben áll a régi társadalmakkal, ahol a különböző osztályokhoz tartozó emberek, a társadalmi munkamegosztásban különböző helyet elfoglaló hivatások között (úr és rabszolga, földesúr, városi kézműves és jobbágy) az egyenlőségnek még a gondolata sem merülhetett fel. Tehát még ott is, ahol bizonyos objektív gazdasági viszonylatok a régiek maradtak, új lett az össztársadalmi viszony hozzájuk. Ezeket az ellentéteket még jobban kiélezi a kapitalista fejlődés kifejezetten dinamikus jellege; az egyes rétegek szakadatlanul változnak, az egyének szakadatlanul vándorolnak az egyik rétegből a másikba. Ellentétben a régi társadalmakkal, ahol a hagyomány szentesíti az egyenlőtlenséget és a szabadság hiányát, a kapitalista fejlődés lényegében hagyományromboló.

A kapitalizmus ellentmondásossága a legvilágosabban magában a munkamegosztásban nyilvánul meg. A termelőerők szakadatlan fejlődése egyrészt mindig új és új képességeket vált ki az emberekből, másrészt ugyanakkor a kapitalista gyár, iroda stb. alkatrészt csinál a benne foglalkoztatott emberekből, specialitásuk megcsonkított rabszolgáit. Engels helyesen mutat rá, hogy a kapitalista munkamegosztás ez utóbbi oldala oly általános, hogy azokra is rányomja a maga bélyegét, akik közvetlenül nem is vesznek részt a termelésben.

Ugyanennek az ellentétnek más irányú megnyilvánulása az, hogy az emberek objektív társadalmi összefonódottsága, a termelés és ennek ezen alapuló társadalmi jellege soha nem emelkedett ilyen magas fokra, ugyanakkor azonban ugyanez a társadalmi munkamegosztás az egyes ember öntudatának még soha nem látott izolálódását hozza létre. Hogy az egyén a tőkés termelési rendben „atomnak" érzi magát, az tartalmilag hamis, helytelen képzet, de lélektani keletkezésében szükségszerűen folyik a tőkés termelési rend szerkezetéből. Az emberek közötti objektív társadalmi összefüggés el van rejtve. Az „atom"-öntudat nemcsak a zabolátlan és felelőtlen önzés orgiáiban nyilvánul meg, hanem éppen a társadalom fejlett elemeinél, mint magányosság, magára utaltság, önmagára visszavetettség.

Ezek az ellentmondások nemcsak a kapitalista kultúra alapvető fejlődési vonalait határozzák meg, hanem az embereknek e kultúrához való állásfoglalásait is, amelyek ismét híven tükrözik ezeket az alapvető ellentmondásokat. Az egyik oldalon olyan felfogásokkal találkozunk, amelyek e fejlődés szükségszerűségét nemcsak fenntartás nélkül elismerik, hanem minden hiányosságukkal együtt dicsőítik; eleve magasabb rendűnek állítják be a régi kultúráknál. Ez a felfogás, idealizálva a kapitalista kultúra hiányait és korlátait, fatalista beletörődésre nevel. A másik oldalon, az ellenkező véglet oldalán áll a romantikus kultúrkritika. Ez éles szemmel felismeri a fejlődés hibáit és hiányosságait, szembehelyezi őket a régi kultúrák nagy vívmányaival. Veszélyessége, hogy visszafelé akarja fordítani a gazdasági fejlődés elkerülhetetlen irányát és ezért múlhatatlanul reakciós utópizmusba torkoll. (Nálunk Németh László „minőségi szocializmusa" a legvilágosabb példája ennek az irányzatnak.)

Minden ilyen felfogás mögött gazdasági alap és kultúra durván mechanikus összekapcsolása rejlik. A durván mechanikus felfogásból mindig fatalizmus következik. Pedig már a fejlődés ellentmondásos voltának felismerése figyelmeztet arra, hogy minden eredmény, ellentmondásos irányzatok eredője lévén, nem lehet mechanikus, fatális produktuma a fejlődésnek, hogy az ellentmondásos erők kölcsönhatása különböző körülmények között igen különböző módon hathat ki. Ennek belátása igen fontos a demokrácia problémájának megértésénél. Az árutermelés és áruforgalom létrehozta egyenlőség és szabadság már magában véve a demokrácia bizonyos csíráit tartalmazza. Ugyanakkor azonban az ezáltal létrejövő gazdasági és kulturális monopóliumok ellentétes irányzatokat váltanak ki. Ezeknek az ellentéteknek a harca folyik Európában a nagy francia forradalom óta a demokrácia körül. Mégpedig nemcsak abban az irányban, hogy reakciós erők visszaszorítják a demokratikusokat, hanem abban is, hogy maga a demokratikus fejlődés hozza napfényre a tisztán formális demokrácia korlátait. Anatole France híres szellemessége, hogy a törvény ugyanazzal a pátosszal tiltja meg gazdagnak és szegénynek, hogy a híd alatt aludjon, élesen világít rá a formális demokrácia eme határaira.

Ezzel eljutottunk a kultúra egyik központi kérdéséhez. A tőkés termelési rendben elvileg mindenkinek szabad út nyílik a kultúrához: a kapitalizmus elvontan tagadja, hogy egy nemzeten belül két vagy több különböző kultúra lehetséges. Az új fejlődés minden nagy képviselője mindenkire apellál, ellentétben a nemesi kultúrával, ahol ez kivétel vagy csak közvetett, nem szándékolt eredmény. De a kapitalista kultúra anyagi

alapjai olyanok, hogy a túlnyomó többség nincs, és nem is igen kerülhet abba a helyzetbe, hogy a kultúra értékeivel termékeny viszonyba jusson, vagy éppen azokat létrehozza.

Ez a helyzet a kapitalizmus társadalmi munkamegosztásának következménye. Nemcsak a falu és város, a testi és szellemi munka elkülönülése ad az utóbb felsoroltaknak kiváltságos helyzetet a kultúra területén, hanem a munkamegosztás olyan irányban is halad, hogy mindig kevesebb ember fér hozzá a kultúra összességéhez — beleértve azokat a szellemi munkásokat is, akik a kultúrát létrehozták. A kapitalista munkamegosztás teremtette specializálódás egyrészt az egyes embereket darabolja szét egy-egy kérdés megcsonkított részletmunkásaivá, másrészt szétszórja a kultúra egészét, láthatatlanná teszi annak összefüggéseit. A nagy egyetemes kérdések, a szellemi kultúra alapkérdései mindjobban háttérbe szorulnak: a filozófia hanyatlása, a világnézeti kérdések kiszorulása a művészetekből, az össztársadalmi kérdések elhanyagolása, mind innen következik. A munkamegosztás rabszolgáinak fizikailag nem áll módjukban ezekben a kérdésekben elmélyedni, annak a kis rétegnek pedig, amelynek ez a lehetősége megvolna, éppen mert főleg munkátlanokból áll, nincs és nem is lehet eleven érzéke az átfogó kultúrproblémák iránt.

Nem csoda, ha ilyen körülmények között éppen a kultúra legnagyobb alkotói állnak magányosan a kapitalista társadalomban. Objektíve minden általános összefogó probléma létezik és hat, de a kapitalizmus mindennapi életében mindig kevésbé látható. Kiemeltük már, hogy e társadalomban általános tendencia az egyének atomizált öntudata. Az ilyen öntudatból kiinduló kulturális tevékenység az egyaránt helytelen végletek két összetartozó pólusát teremti meg: „az elefántcsonttornyot" és a giccset, melyek szükségszerűen együtt lépnek fel; az egyik magas, a másik alacsony színvonalon hozza napfényre az alapvető, társadalmi, világnézeti problémák eltűntét vagy legalábbis elhomályosodását. Mind a kettő a kapitalizmus atomizált embereiből kapja közönségét. A giccs üzletszerűen használja ki, hogy a nagy tömegek elszakadtak az igazi kultúrától s a kapitalizmus kultúrjavakat produkáló üzemei (nyomda, színház, mozi stb.) kényelmes és olcsó profitot húznak e kulturális elmaradottság fenntartásából és továbbfejlesztéséből. Ezen az alapon jön létre a kapitalista kultúra másik helytelen véglete, a hamis arisztokratizmus, „az elefántcsonttorony". Viszonylagos jogosultsága onnan származik, hogy méltán megveti a korában uralkodó giccset és annak létrehozóit, mivel azonban csak a formát kísérli megmenteni a giccsbe fulladástól és nem a nagy emberi tartalmakat védi a kapitalista megcsonkítások és eltorzítások el-

len, harca szükségképpen szűkkörű és a kultúra számára kevéssé termékeny marad.

Ez a két hamis véglet, mint emberi típus, úgy jelentkezik, mint a megalkuvás és a különcség összetartozó kettőssége. Az egyik oldalon minden ellenállóképesség hiánya a társadalom kultúrára káros irányzataival szemben, a másik oldalon dacos meghátrálás, önmagába húzódás. Az eredmény mindkét oldalon a védtelenség. És éppen a fejlettebbeknél, a tehetségesebbeknél jön létre a legnagyobb elszigeteltség attól a bázistól, amely az ellenállást igazán erősíthetné. A kapitalista társadalom legtehetségesebb és legbecsületesebb ideológusainak eme védtelensége a fasizmus korszakának fontos tanulságai közé tartozik. Láttuk, hogyan tudta annak otromba demagógiája magának megnyerni a tehetségek egy részét, és főképpen mennyire nem volt képes az értelmiség túlnyomó része, még gondolatilag sem, komolyan védekezni a fasiszta reakció mérgező hatásai ellen, még abban az időben sem, amikor ennek külsőleg még megvoltak a lehetőségei.

Hogy tovább mehessünk, ismét vissza kell térnünk a kultúra anyagi, társadalmi alapjaihoz. Minden kultúra anyagi alapja az ember szabad ideje. A régi osztálytársadalmakban a kultúra alapja az volt, hogy az uralkodó osztály a termelési munkát egyáltalában nem gyakorolta és szinte korlátlan szabad idő felett rendelkezett. A kapitalista munkamegosztás ezzel szemben gyökeresen új helyzetet teremt és az uralkodó osztályt is belekényszeríti a maga szerkezetébe. Innen indul ki a romantikus kultúrkritika múltbavágyása, letűnt nagy kultúrák visszasírása. Az itt lappangó reakciós irányzatot Nietzsche hozta a legvilágosabban napfényre, amikor a rabszolgaságot nyilvánította minden kultúra alapjának, mivel csak ez ad az uralkodó osztálynak megfelelően nagy szabad időt, amikor ennek megfelelően a rabszolgaság egy új formájának bevezetését sürgette, mint egyedüli eszközt a kulturális hanyatlás megállítására.

Ezen a ponton látható talán a legvilágosabban, hogy mit jelent a munkásmozgalom a mai társadalom kultúrkrízisének megoldásában. Marx szerint a munkabér és a munkaidő nagysága – bizonyos határok között – mindig harc tárgya és harc eredménye. Ennek megfelelően üdvözölte annak idején Marx a tízórás munkanap behozatalát, mint történelmi fordulatot jelentő dátumot. Ámde ha ennek a kérdésnek általános kulturális jellegét felismertük, akkor nem látjuk többé véletlennek, hogy a munkásság saját jogai védelmében a társadalom megújhodásának vezetőjévé, irányítójává lett. Éspedig nemcsak közvetlenül, amennyiben a munkás-

mozgalom kihatott az értelmiség szervezkedése révén annak munkaidejére és munkabérére is. Itt a társadalmi példaadásról van elsősorban szóés ennek a példaadásnak megszervezéséről az egész társadalomra, ott is, ahol a munkásmozgalom eszközeit nem lehet közvetlenül és mechanikusan alkalmazni. A dolgozó paraszt szabad idejének alapja a földosztás. A legégetőbben ott, ahol, mint nálunk Magyarországon, a hűbéri maradványok átnőttek a kapitalizmusba. A dolgozó parasztságnak a munkásságtól lényegesen különböző társadalmi helyzete olyan illúziókat növelt meg, mintha ez a felszabadulás önállóan, külön úton, függetlenül a munkásság harcaitól, sőt esetleg azok ellenére is létrejöhetne. Ilyen káros illúzió nálunk is sok volt és nem egy tehetséges ember egészséges fejlődését akasztotta meg. Pedig a francia forradalommal megindult fejlődés összes tanulságai mutatják, hogy a falu dolgozói kulturális életük gazdasági alapjait csak a város leghaladóbb, legforradalmibb rétegével kötött szövetségben vívhatják ki. A munkásmozgalom társadalmi példaadó szerepe éppen ebben a vezetésben, ebben az egész irányításban nyilvánul meg, annak felismerésében, hogy saját felszabadulását csak minden lánc összetörése révén vívhatja ki.

De a munkásmozgalom példaadó szerepe ezen is túlmegy. Csak egy pillantást kell vetni a munkásosztály harci módszereinek és a kultúrának összefüggésére, hogy ezt meglássuk. A munkásmozgalom az „atom"-illúzió felbomlasztását jelenti, a szolidaritás, az együttesség, az egyetemesség elméleti és gyakorlati előtérbeállítását. Az emberek közötti társadalmi összefüggés tudatosodik és tudatosan behatol az egyén gyakorlati életébe, egészen világnézetéig. Ezzel a munkásmozgalom kivezető utat mutat a kapitalista kultúra ellentmondásaiból. Ha a fent vázolt ideológiai felbomlási folyamatot ebből a nézőpontból tekintjük, akkor látjuk, hogy az a privát ember elválása a társadalmitól, sőt szembehelyezkedése vele. Ismét nemcsak a leggyakoribb esetre, a gátlás nélküli egyéni önzésre gondolunk. Éppen a mai társadalom kiválóbbjainál, a tehetségeseknél és az erkölcsileg finomabb alkatúaknál vált ki mély undort a normális kapitalista közélet képmutatása, ahonnan aztán a tisztán egyénibe, a tisztán privátba menekülnek. Ez egyik általános betegsége a modern polgári kultúrának. A művészek és tudósok elszakadása a társadalom nagy kérdéseitől létrehozta a művészet és tudomány elszakadását az élettől. Ezzel az ideológia fejlődése az ember teljességét még jobban megcsonkítja, mint ahogy azt az anyagi munkamegosztás amúgy is tette már.

A munkásmozgalom kezdettől fogva, már spontán fokán, amikor még munkabér- és munkaidőharcokban merült ki, megmutatta a kivezető

utat ebből a dilemmából; még inkább akkor, amikor tudatosodott a politika, a kultúrpolitika terén. A munkásmozgalom újból felveti azt a kérdést: lehet-e az ember mint egyéniség teljes, értelmileg és erkölcsileg művelt gazdasági és politikai kultúra nélkül. És határozott, bátor választ ad ott, ahol a polgári gondolkodás divatos agnoszticizmusa szabad kitérést enged minden igazi nagy probléma elől. Nem csoda, hogy a késői kapitalizmus leghaladóbb írói, akik a kultúra válságát komolyan vették, kezdve Zolával és Anatole France-szal, végezve Romain Rolland-nal és Roger Martin du Gard-ral, csak a munkásmozgalom gondolatvilágához való kisebb-nagyobb közeledés révén tudtak kivezető utat, új perspektívát látni koruk kultúrájának ellentmondásaiból.

A régi típusú demokrácia csúcspontján Robespierre betiltotta a munkások szervezkedését. A nagy forradalmár tette tipikusan jellemzi a régi demokrácia kezdeti illúzióit a formális egyenlőség és szabadság társadalmi hatásairól, ha létrejött a felszabadulás a hűbéri kötöttségek alól. Azóta ez a felfogás, mely Adam Smith ökonómiájával kapta legmélyebb és legátfogóbb gazdasági alapvetését, régen összeomlott a társadalmi tények nyomása alatt; különösen kulturális tarthatatlansága vált napról napra nyilvánvalóbbá. Persze a pusztán formális demokrácia elégtelensége — ha nem is a szoros értelemben vett kultúra területén — már a nagy francia forradalom idején nyilvánvalóvá lett. Éppen az igazi forradalmi demokraták, a valódi népi forradalmárok, Marat és Robespierre törték át a formális demokrácia korlátait, azzal mentvén meg a demokratikus forradalmat, hogy — egészen a kivégzésig — nem adtak semmi megnyilvánulási szabadságot az ellenforradalomnak.

De a formális demokrácia messzemenő felszámolása, azért, hogy a demokrácia igazi tartalma és ezzel lényeges formája érvényesüljön, csak az imperializmus idejében, az imperialista reakció, a fasizmus elleni harcban vált nemzetközi és aktuális kérdéssé. Mindinkább tudatossá vált, hogy az egyenlőség és szabadság, bárcsak részleges, bárcsak megközelítő, de mégis igazi megvalósulása szükségképpen a formális demokrácia helyenkénti áttörését jelenti, olyan állami és társadalmi intézkedéseket, melyek egy vagyon- és jövedelem-egyenlőtlenségen, egy gazdasági kiszolgáltatottságon alapuló társadalmi rendben a valóságos egyenlőség és szabadság irányába törnek. Tehát — éles ellentétben Robespierre-rel — éppen a dolgozókat összefogó nagy szervezetek (szakszervezetek, munkás- és parasztszövetkezetek) bekapcsolását jelenti a gazdaság, a politika, a kultúra irányításába.

Itt az új demokrácia központi kérdése: a dolgozó társadalom tudatosan meg akarja oldani azt a kérdést, hogy a kultúra megszerzését, a kulturális életbe való felemelkedést mindenki számára hozzáférhetővé tegye. Ez, mint célkitűzés, olyan gazdasági viszonyok megteremtését jelenti, melyek a kultúrához szükséges szabad időt, lelki feszültséget, anyagi alapot — legalább minimálisan — mindenki részére létrehozzák. Ha szabad időről beszélünk, ismét nem kizárólag a munkaidő hosszúságát értjük. (Ez a kérdés annyira nem céhjellegű, hogy a munkásság nehéz időkben, a demokrácia megmentése kedvéért, ezen a téren köteles és képes nagy áldozatokat hozni.) Idetartozik minden társadalmi és állami intézkedés a földhöz juttatott parasztok gazdasági helyzetének megjavítására. A parcelláján uzsoraadósság közt fuldokló, primitív eszközökkel dolgozó paraszt számára nincsenek meg a kulturális élethez szükséges szabad időnek még előfeltételei sem. Az állami támogatással létrejövő országos parasztszövetkezet-hálózat feladata az előfeltételek alapjának lerakása. Aki ilyen előfeltételek nélkül remél széles parasztttömegeket a kultúrába bevezetni, illúziókat táplál. Nálunk évekkel ezelőtt a népfőiskolai mozgalom volt ilyen illúzió. Csak kevesen, köztük például Darvas, ismerték fel az igazi helyzetet, látták, hogy az örökké mintaképként felhánytorgatott dán népfőiskola társadalmi előfeltétele: a hűbériség maradványainak felszámolása nálunk akkor még csak megoldandó feladat volt.

Elvi kérdésről, nem részlettaktikairól van itt szó. Az új népi demokrácia első, tapogatódzó lépéseit a legsötétebb reakció előzte meg. Ennek létrejöttében, abban, hogy alantas jelszavai nagy tömegeket hódítottak meg, hogy az értelmiség tekintélyes része szellemileg védtelenül állott szemben a fasiszta demagógiával, nagy része van a régi, formális demokrácia ellentmondásainak és korlátainak. Ebből többfelé kell levonni a tanulságot: túl kell menni a régi demokrácia típusán, de egyszersmind a régi vívmányait is védeni kell a reakció támadásai ellen. És egyúttal nem szabad elmulasztani a fasizmus létrehozta antidemokrata szellem gyökeres kiirtását.

Minden konkrét kérdés komplikált képet mutat ebből a szempontból, bár igazi demokratikus megoldása elvileg nem nehéz. Vegyük például a kvalifikáció kérdését. Eredetileg az abszolutizmus, később a polgári társadalom fegyvere volt a hivatalok hűbéri stílusú betöltése ellen. Ám csakhamar létrehozott egy, a népélettől elszakadt bürokratizmust, mely (különösen Poroszországban és Magyarországon) sok hűbéri csökevényt őrzött meg. Ezek az irányzatok korán megteremtik az álkvalifikációt, különösen a magyar jogászok között. Ma mindenki érzi ezen a téren a

radikális reform szükségességét, ugyanakkor a reakció körömszakadtáig védi, a „szaktudás" pajzsa mögé bújva, az álkvalifikációt. Kivezető utat csak a társadalmi élet népi alapú demokratikus tartalma mutathat. E tartalomból tűnik ki, milyen sok esetben van fölényben a főleg munkás- és parasztszervezetekben kifejlődött élettapasztalat a bürokratikus rutin felett, amely éppen ma igen gyakran ellenforradalmi hangulatokkal van telítve és gyakran át is csap az ellenforradalomba. Nem a szaktudás megvetéséről van itt szó, de annak felismeréséről, hogy mik a szaktudás határai politikai és társadalmi, gazdasági és kulturális kérdések *eldöntésében* (ahol a szaktudás csak a döntést előkészítő eszköz). Szükséges továbbá annak leleplezése, hogy a formális kvalifikáció milyen gyakran fedezi az igazi szaktudás hiányát, és hogy ez máshol is megszerezhető, mint a szakiskolában; teljes mértékű megszerzése szakiskola nélkül mindig kivétel lesz. Ezért kell megnyitni a társadalmi utat mindenki számára, hogy tapasztalat és önképzés szerezte, értékes, bár hézagos ismereteit a valódi szaktudásig kiegészítse és rendszerezze.

Ez a példa elvi jelentőségű. Legélesebben nyilvánul meg az államgépezetben, de vonatkozik a kultúra minden ágára. Az utolsó évtizedek polgári szociológiáját az úgynevezett elit kérdése uralja. Már e kérdésfeltevésben is erős reakciós elemek vannak: elválasztani a vezetőréteg kiképződését a népélet fejlődésétől. A tudatosan reakciós felfogás, Nietzschétől a fasiszta demagógiáig, egyenesen szembeállítja az elit kiválasztódását a népélettel; innen a demokrácia divatos ferde kritikája, mintha szerkezetileg képtelen volna megfelelő vezetőréteg kialakítására. És a liberális ideológusok szellemi védtelensége a reakció és a fasizmus offenzívájával szemben ezen a téren abban nyilvánul meg, hogy ők is a kultúra „eltömegesedésében" („Vermassung") látták a modern kultúrválság igazi okát. Ezt a felfogást képviselte például Mannheim Károly, nem látva meg, hogy éppen a tömegek és tömegszervezetek aktív szerepe mutathat kiutat a kultúrválságból, adhat új, demokratikus tartalmat az egyén életérzésének és világfelfogásának is. A baloldali értelmiség ideológiai gyengesége, páni félelme a széles néptömegek aktív megmozdulásától idézte elő az utolsó évtizedekben azt a ferde helyzetet, hogy sok, különben egyáltalában nem reakciós gondolkodó az elitkiválasztás szempontjából többre becsülte a régi, hűbéri maradványokkal áthatott társadalmi szerkezetet a demokratikusnál. Ez a felfogás különösen nálunk és Németországban volt elterjedve. És még a két világháború és előkészítéseinek tanulságai, a demokratikus államok diplomáciai és katonai fölénye a reakciósok felett sem tudtak e tekintetben komoly változást előidézni.

Ilyen mélyen meggyökerezett előítéletnek természetesen komoly társadalmi okai vannak. Legfontosabb annak növekvő belátása, hogy még a legtökéletesebben kifejlődött, hűbéri maradványoktól megtisztult kapitalista szabad verseny sem képes igazi szabad versenyt adni a valódi tehetségek kiválasztásának, hogy ez a „szabad verseny" szakadatlanul új és új monopolhelyzeteket teremt a gazdagok számára, és megakadályozza a szegény sorsból származó nagy tehetségek megfelelő helyre kerülését. A helyes ténymegállapítás megérzéséből azonban messzemenően helytelen következtetések származtak: rokonszenv a régi rendszerek emberkiválasztó irányzatai iránt. Holott éppen a hűbéri maradványok belenövése a tőkés termelési rendbe — főleg Németországban és Magyarországon — csak fokozta a „szabad verseny"-nek ezt a fordítottan ható kiválasztási elvét. (Hosszú ideig tartó fizetés nélküli szolgálat, például az egyetemi magántanároknál, az államhivatalokban stb., egyenesen kizárja a népből származott nagy tehetségek felemelkedését.)

Ezért gyökerében hibás bármilyen kultúrprogramot izoláltan, mint tiszta kultúrprogramot tárgyalni. A munkások és parasztok anyagi védelme (a parasztszövetkezetek, az új földtulajdonosok olcsó termelési eszközökkel való ellátása stb.) integráns része minden reális kultúrprogramnak. De a konkrét kapcsolat még szorosabb: a legelső feladat a legszélesebb tömegek bevezetése a kultúrába, elemi műveltségi színvonaluk általános emelése (nem véletlen, hogy világszerte a legszorosabb összefüggés van antidemokratikus rendszerek és analfabetizmus között). Természetesen az új demokrácia kultúrprogramja ezen messze túlmegy. Senki sem fogja tagadni, hogy a műveltségi felemelkedés bizonyos lehetőségei eddig is megvoltak — általában ott és addig, ahol és amíg azt a tőkés termelési rend érdekei megkívánták (munkás és gép), és ahol a dolgozók élcsapatai valami keveset kiharcoltak maguknak. — A legtöbbször azonban csak egyéni és igen problematikus felemelkedésekről lehetett szó, ahol sok esetben a munkásságból és parasztságból létrejövő értelmiségben ismét megtaláljuk a kapitalista kultúra hamis végleteit, az alkalmazkodás és a különcség típusait.

Az új demokráciában a kultúráért vívott harc *felülről* is folyik. Ez jelenti mindenekelőtt a kötelező népoktatás legszélesebb körű kibővítését, a műveltség alapjainak igazán általánossá tevését (egységes kötelező általános iskola). Másodszor jelenti annak intézményes biztosítását, hogy a szegény sorsú dolgozó ifjúság széles tehetséges része (nemcsak kivételes tehetségek vagy ügyes stréberek) erejének felmorzsolása nélkül felső oktatásban részesülhessen. Jelenti harmadszor annak intézményes lehető-

ségét, hogy a tehetséges felnőttek a gyakorlati életben szerzett tapasztalataikat, önnevelés segítségével szerzett tudásukat rendszeresen kiegészíthessék. Végül jelenti a kultúra értékeinek elterjesztését és népszerűsítését mindenki részére. Ez utolsó már régen szerepelt mint társadalmi munka és az új demokráciában is messzemenően társadalmi szervezetek (munkás- és parasztszervezetek) tevékenységi tere lesz. Az új abban áll, hogy ez a társadalmi tevékenység most már nem áll szemben az államival, mint régen, sőt messzemenő állami támogatásban kell, hogy részesüljön.

Intézmények kellenek, de itt sokkal többről van szó, mint pusztán új intézmények teremtéséről. Az egész tevékenységnek új tartalma kell, hogy legyen: a dolgozók, a munkások és parasztok kultúrája. Minél élesebben hangsúlyozzuk ezt az új tartalmat, annál élesebben kell ugyanakkor állást foglalni a munkás- és parasztkultúra szűk, szektaszerű, céhszerű felfogása ellen. Gorkij egy beszédében kiemelte, hogy minden igazi nagy kultúra nemcsak a népből származik, hanem tartalmában is folklórszerű; nem véletlen azonban, hogy Gorkij példái között éppen Prométheusz és Faust szerepeltek. Nálunk Magyarországon különösen közelfekvő a kultúrának ilyen népi tartalmakból nőtt megújítása. Kultúránk igazi csúcspontjai (Petőfi, Ady, Bartók) amúgy is innen származnak. De jellemző az eddigi fejlődésre, hogy éppen ezeknek a csúcsjelenségeknek kellett a legvadabb ellenállással megküzdeniük, hogy aztán durva hamisítások és brutális megcsonkítások segítségével illesszék be őket a „hagyományos" kultúrába. A fordulat az új demokráciában lényegében abból áll, hogy ami eddig magukra utalt lángelmék izolált áttörése volt, az most az összkultúra tudatosan ápolt alapjává kell, hogy váljék. Ebből a szempontból kell az egész múltat átértékelni, a fennálló kulturális nevelést átalakítani. (A tudománypolitika, a művészi nevelés új programja stb.) Ez nem jelent, mint a reakció állítja, szakítást a nemzeti hagyományokkal, ellenkezőleg: az igazi nemzeti, népi hagyomány felélesztését, új nemzeti hagyomány megteremtését jelenti, még ott is, ahol a kulturális örökségben a nagy nevek a helyükön maradnak (Petőfi).

Az új hagyomány szervesen kapcsolódik bele a népi hagyományokba, a parasztkultúra elevenen élő valóságába, a munkáskultúra termékeny irányzataiba. De ezeket nem szolgaian veszi át, hanem tudatos kritikával fejleszti tovább: lefejti azt, ami a parasztkultúrában szűken provinciális, ami a munkáskultúrában céhszerű, szektáriánus. A népi kultúra igazi felismerése magától messze túlmutat ezeken a korlátokon. Szétrombolja a

nemzeti érzés és a sovinizmus urak teremtette jogosulatlan és káros összekapcsolását. Petőfi ugyanakkor és elválaszthatatlanul a magyar népélet és a világszabadság költője; Bartók és Kodály népdalgyűjtése éppen, mert a népi gyökerekig megy le, felfedi a különböző népek kultúrájának testvéri összefonódottságát. A népi tartalmak ilyen mélyreható felfogása kiemeli őket abból a szűk provincializmusból, ahová a reakciós izolálódás következtében sokszor süllyedtek. Ki fog derülni, hogy ezek a tartalmak igenis alkalmasak a legmagasabb rendű, legátfogóbb és legmélyebb művészi problémák kifejezésére. Andersen Nexő nemrég emlékeztetett arra, hogy a modern dán—norvég irodalom három nagy remekműve ugyanabban a népmesében gyökerezik: Ibsen *Peer Gynt*je, Pontoppidan *Szerencsés Péter*e és magának Nexőnek hatalmas munkásmozgalmi regénye. A magyar irodalomban Petőfi és a fiatal Arany jelentettek ilyen nekiindulást. A reakció maga alá temette ezeket a csírákat. Az új demokrácia feladata őket újból életre kelteni.

Itt találkoznak az új magyar kultúra eddig magányos legnagyobbjai (Ady, József Attila) a munkáskultúra legjobb hagyományaival. Az érintkezési pont annak mély felismerése, hogy az igazán egész ember: közéleti ember is; annak felismerése, hogy nincsen olyan problémája az emberi, az egyéni életnek, amely ne volna egyúttal összenőve a közélettel. Csak így jön létre, szemben az esztéta individualizmus személyiség-karikatúrájával az igazán teljes és egész ember. A reneszánsz felvetette az univerzális ember eszményét, amelyet a polgári dekadencia elejtett vagy eltorzított, amelyért csak egyes elszigetelt úttörők álltak ki az utolsó időkben: ennek az eszmének örökösei a munkás-kultúrmozgalom legjobb, legtermékenyebb irányzatai.

Minden utópizmus nélkül elmondhatjuk, hogy óriási perspektívák állanak az új demokrácia előtt. A magyar nép politikai és gazdasági újjászületésének alapján új, gazdag, átfogó népi kultúra perspektívája. Ehhez azonban realisztikus, kemény kezű, illúzió nélküli, demokratikus összpolitika kell, nemcsak a szorosan vett kultúra terén, hanem a politikában és a gazdaságban is. A kultúrpolitikának, hogy termékeny legyen, minden utópizmussal le kell számolnia. A kapitalizmus háta mögött éppoly kevéssé lehet szocialista kultúrát teremteni, mint demokratikusat egy uralkodó reakció háta mögött. Ez volt az utolsó évtizedben a „népies" tendencia tekintélyes részének alapvető kultúrpolitikai hibája. Másodszor, és főleg veszélyes utópia azt hinni, hogy bármiféle eredményes kultúrpolitika létrejöhet a reakció elleni kíméletlen harc nélkül. A műveltség privilégiumát éppoly kevéssé adják fel harc nélkül, mint a politikait és a

gazdaságit. Minden radikális kultúrprogram ilyen összefüggés nélkül öncsalás vagy parasztfogás. Nem szabad tehát félni a harctól, de még kevésbé megijedni a harcba induló tömegek megmozdulásától. A demokratikus kultúra kifejlődésének az értelmiségen belül egyik legfőbb akadálya volt a tömegek „érettségének" kétségbevonása, az „éretlen" tömegektől való visszariadás. Ebből, valamint a fent tárgyalt izolált kultúrafelfogásból jött létre a dolgozó néptömegek és a haladó értelmiség egymástól való elidegenedése, amelyet kölcsönös jóakarattal, kölcsönös — ha kell — éles bírálattal leküzdeni az új demokrácia egyik legfontosabb feladata. És itt leküzdendő az az előítélet, mintha az értelmiségnek minden képzett képviselője, úgy, ahogy a reakció sötét idejét nagynehezen átvészelte, úgy, ahogy ma van, okvetlenül hivatott nevelője lehetne a munkásságnak vagy a parasztságnak. Kölcsönös tanításra és tanulásra, demokratikus közeledésre, sőt összefogásra van szükség. Ámde demokratizmust csak demokráciában lehet tanulni úgy, ahogy — Hegel szavaival élve — a vízbe kell menni, hogy úszni tanuljunk. A tömegek harca a reakcióval a politika, a gazdaság, a kultúra demokratikus intézményeiért, ezen intézmények állami és társadalmi kiépítése, állami és társadalmi szervek termékeny kölcsönhatása a felépítés munkájában: ez a legjobb iskola a demokratizmus világnézetté elmélyülésére, az új népi demokrácia kultúrprogramjának megteremtésére és megvalósítására.

1946

Irodalom és demokrácia

Megszoktuk, hogy a demokráciáról nagy általánosságban beszéljünk. Mégpedig rendesen úgy, mintha a demokráciának az a formája, mely a XIX—XX. században kialakult, a demokratikus eszme klasszikus, sőt egyetlen lehetséges megnyilvánulási módja lenne. Ez a beállítottság az egyik lényeges ideológiai oka annak, hogy a Szovjetunió politikai és társadalmi állapotait olyan hamisan értékelik. Csak annyiban ismerik el az ottani életformákat demokratikusaknak, amennyiben ennek a mértéknek megfelelnek. Ez az egyoldalú szempont zavarja össze igen gyakran az új demokráciákról alkotott ítéleteket is. (Természetesen most csak a jóhiszemű tévedésekről beszélünk; e hamis nézetek hirdetőinél a legtöbbször pontosan körülírt osztályérdekek szabályozzák rosszhiszemű állításaikat.) Mindenütt ez a hamis mérték vezeti félre az emberek ítéleteit. A hamisság már abban is megnyilvánul, hogy, mint látni fogjuk, mind a szocialista demokráciában, mind az új demokráciákban éppen az az új, az a lényeges, ami eltér a XIX—XX. század demokráciáinak átlagos fejlődésétől.

Említésre méltó, hogy e fejlődés elején a demokrácia egyik alapvető teoretikusa, Rousseau, már felvetette azt a kérdést, amellyel itt foglalkozni fogunk. Mégpedig úgy, mint a közvetlen és közvetett demokráciák ellentétét. Közvetlen demokrácia volt például az athéni, az olasz városállamok, a svájci kantonok demokráciája; közvetett a demokratikus társadalom parlamentáris formája, úgy, ahogy Angliában kialakult. Rousseau elemzése persze látszólag a formális demokrácia híveit igazolja. Ő ugyanis fejtegetéseiben a mennyiségi elemre, az államok nagyságára fekteti a fősúlyt, s a nagy államokban a közvetlen demokráciát megvalósíthatatlannak tartja.

A XIX—XX. század fejlődése látszólag igazolja Rousseau eme meg-

állapítását. Ha eltekintünk a svájci kantonok régi demokratikus formáitól, amelyek a kapitalizmus fejlődésével karöltve lassan elhalnak, és — főleg — a nagy francia forradalom döntő éveitől, valamint az 1871-es kommüntől, a közvetett demokrácia mind határozottabban kiszorítja a közvetlent. Még feltétlenebb a közvetett demokrácia győzelme a liberális történetírásban és publicisztikában. Anglia polgári történetírói az igazi nagy átalakulást, a Cromwell-féle forradalmat, melynek kibontakozása tele volt közvetlenül demokratikus elemekkel, csak „nagy lázadásnak" nevezték, ellentétben az általuk teljes mértékben elismert 1688-as „dicsőséges forradalommal"; ugyanúgy a francia forradalom 1792—94-es évei a polgári történetírásban csak mint „káosz" szerepelnek, mint rendetlenség és rendellenesség, melynek megismétlési kísérleteit (1848—1871) éppen a demokrácia nevében fegyverrel nyomják el.

A közvetett demokrácia teljesnek és véglegesnek látszó győzelme azonban pyrrhusi győzelem volt. Mert a közvetett demokrácia teljes győzelme, teljes megszilárdulása egyúttal a formális demokrácia világválságának eljöttét is jelentette. Ez a válság nem mai keletű, de csúcspontja, a fasiszta reakció időleges győzelme, napjaink történelmének egyik döntő tartalma. És a mai élet kultúrájának sorsa messzemenően azon múlik: fog-e a demokráciáknak sikerülni és milyen demokráciáknak fog sikerülni politikailag és társadalmilag, szellemileg és erkölcsileg végleg felszámolni a fasizmus maradványait?

Már maga az a kérdés: *milyen* demokrácia? mélységesen felháborítja a formális demokrácia konzervatív védelmezőit. Nem veszik észre, sokan nem is akarják észrevenni, hogy éppen ezzel kitérnek a fasizmus felszámolásának döntő kérdése elől. Nem veszik észre, hogy a fasizmus győzelmének — mind társadalmilag, mind ideológiailag - egyik döntő előfeltétele éppen a demokrácia fent jelzett válsága volt. Ez tette egyrészt lehetővé, hogy a dolgozó nép, a munkások és parasztok, valamint az értelmiség tekintélyes része áldozatul esett a fasiszta demagógiának, másrészt, hogy azoknak nagy része is, akik szemben álltak ezzel a demagógiával (különösen az értelmiségből), ideológiailag szinte teljesen védtelennek bizonyultak vele szemben.

Röviden kifejezve: a válság oka abban keresendő, hogy a fejlett kapitalista államokban a demokrácia olyan formákat öltött, hogy lehetséges volt annak összes vívmányait felhasználni, összes „játékszabályait" pontosan betartani — és mégis, a dolog érdemét tekintve, a dolgozó nép érdekei ellenére kormányozni. A formális demokrácia összes alkotmányjogi ismérvei (általános választójog, törvény előtti egyenlőség, gyülekezési és

sajtószabadság stb.) egyáltalán nem bizonyultak biztosítékoknak ezek ellen a tendenciák ellen, amelyek a fejlett kapitalizmus, de legkivált a monopolkapitalizmus, az imperializmus talaján nőttek nagyra. Így a francia harmadik köztársaság utolsó, dicstelen véget ért szakasza – teljes formális demokrácia mellett – egy keskeny monopolkapitalista uralkodó réteg, a „kétszáz család" korlátlan uralmának ideje volt. A felületen zavartalanul működött a formális demokrácia, lényegében azonban egy kicsiny anonim klikk uralkodott negyven millió ember felett. Ez az uralom sem osztálytartalmánál, sem megjelenési formáinál, sem reprezentánsainál fogva nem gyakorolhatott vonzóerőt a dolgozó tömegekre. A dolgozó tömegek maguk sem tekintették saját uralmuknak ezt a demokráciát: ezért omolhatott össze szinte ellenállás nélkül a fasizmus első rohama alatt.

Ennek alapja természetesen a harmadik köztársaság osztályszerkezete, a benne uralkodó formális demokrácia osztálytartalma volt. Az imperialista korszak legnagyobb teoretikus elméje, Lenin, ennek az összefüggésnek klasszikus összefogását és megfogalmazását adja *Állam és forradalom* című művében. Amikor azonban ő itt a polgári demokrácia burzsoá diktatúra jellegét kidolgozza és azt szembeállítja a proletárdiktatúra proletár demokratikus alapjaival, minden figyelmes olvasó láthatja – bár Lenin e művében az általunk tárgyalt kérdésre nem összpontosítja érdeklődését, ez nála csak mint mellékkérdés merül fel –: hogyan kapcsolja ki a formális demokrácia a nép akaratának közvetlen megnyilvánulását az állami élet valamennyi területén és viszont, hogy a közvetlen demokráciának mennyi eleme foglaltatik a proletárállam, a szocialista társadalom lenini elgondolásában.

Ez nem véletlen. Az ellenkező osztálytartalom kihat a két rendszer egész szerkezetére és minden fejlődési irányára. Minél inkább egy keskeny plutokrata réteg (vagy a hűbériség maradványaival elvegyült nagytőke) szolgálatában állanak a formális demokrácia elvei és azoknak gyakorlati alkalmazásai, annál erősebben törekszik arra az uralkodó réteg, hogy minden tömegmegmozdulást kikapcsoljon, intézményesen lehetetlenné tegyen, ideológiailag megnehezítsen. A nagy tömegek itt arra valók, hogy időnkénti szavazással megadják a népellenes tartalmú uralmak számára a formális demokratikus bázist. Ámde ezeket a szavazásokat hatalmas kapitalista apparátusok szervezik; szellemi irányításuk (sajtó, rádió stb.) hatalmas kapitalista érdekeltségek kezében van. A rendszerrel egyet nem értő tömegek szervezetten csak igen nehezen szólalhatnak meg, egészen közvetlen, szervezetlen megnyilvánulásaikat pedig a formális demokrácia

törvényes rendje mint kilengést bünteti. A legvilágosabban látható ez a rendszer a monopolkapitalizmus legfejlettebb országában, az Egyesült Államokban. Minduntalan adódik olyan helyzet, amelyben a dolgozó nép milliós tömegei, néha még többsége is, bel- vagy külpolitikai okokból elégedetlenek a rendszerrel. Formálisan természetesen nincs annak semmi akadálya, hogy ezt az akaratukat a választásokon kinyilvánítsák. „Csak" az kell hozzá, hogy a két uralkodó párt mellett, melyeknek mindegyike egyaránt a „kétszáz család" érdekeit szolgálja, egy harmadik jöjjön létre, amely magába tömörítené ezeket a tömegeket. Mivel azonban ez a „csak" Amerikában néhány százmillió dollár készpénzt jelent, a tömegeknek csak az az ideológiai vigasz marad meg, hogy formálisan joguk volna saját érdekeik védelmére pártot alakítani; a valóságban pusztán aközött választhatnak, hogy a „kétszáz család" melyik pártjára fognak szavazni.

Ideológiailag az imperialista fejlődés oda irányul, hogy az egyes ember a kapitalista ökonómia következtében amúgy is erősen izolált atom öntudatát erősítse; az imperialista ideológia azt igyekszik elérni, hogy mindig csak az egyes ember álljon szemben a — tartalmában, szerkezetében, működésében homályba vesző, elvontságnak látszó — összességgel. Az imperialista polgári ideológia egyik legfőbb törekvése, hogy eszmeileg és erkölcsileg lealacsonyítson mindent, ami a tömeggel, a tömegélettel, a tömegmegmozdulással csak a legtávolabbi kapcsolatban áll. (Tömegpszichológia, arisztokratikus filozófia és szociológia; különböző elit-elméletek stb. Mindennek igen erős hatása van, főleg az értelmiségre.) Ehhez járul a kapitalista társadalom munkamegosztása is, főképpen annak imperialista polgári értelmezése. A politikából e felfogás szerint sajátos szakmai specialitás lesz, amelybe kívülálló, nem „szakember" nem szólhat bele és ne is szóljon bele; hiszen ez is éppen úgy „szakkérdés", mint teszem az elektrotechnika.

Ez a társadalmi helyzet és a belőle keletkező ilyen elméletek elidegenítik a tömegeket a formális demokráciától. Ez az elidegenedés főleg válságos időkben mutatkozik meg. A weimari demokrácia e tekintetben iskolapéldája volt az imperialista korszak tömegélettől idegen, formális demokráciáinak: demokrácia demokraták nélkül; nem csoda, ha a fasizmus első rohamára ellenállás nélkül összeomlott.

Ámde ez az összeomlás egy évtizedeken át tartó politikai, ideológiai és erkölcsi válság kicsúcsosodása. A formális demokrácia a gondolkodó értelmiségen belül régen elvesztette már igazán meggyőződéses híveit. Akik politikai okokból még mindig ezt a rendszert támogatták, azoknak érveléséből is régen kiveszett már minden lelkesedés, minden pátosz; a

formális demokrácia tudományos híveinek álláspontját talán Max Weber magatartása fejezi ki a legvilágosabban, aki tisztán célszerűségi kérdést, tisztán „kisebbik rosszat" lát benne a többi modern rendszerrel szemben. Az elméleti válság másik jele az a folyton szélesedő és mélyülő romantikus ellenzék a formális demokráciával szemben, mely az itt észlelt szimptómákból visszafelé irányuló, reakciós következtetéseket von le. Elsősorban ez a demokráciaellenes romantikus magatartás tette az értelmiség tekintélyes részét elméletileg és erkölcsileg védtelenné a fasiszta demagógiával szemben. És még olyan gondolkodóknál is, akiknek eredeti törekvése nem hátrafelé, hanem előre irányult, akik a formális demokrácia válságából a szocializmus felé, a tömegakciók felé törekedtek, ez a romantikus magatartás szükségképpen reakciós következményekkel, az eredeti törekvés reakciós eltorzulásával jár (Sorel).

A fasizmus úgynevezett társadalomelmélete rendkívül ügyes, demagóg kihasználása ennek a válságnak.

A formális demokrácia válsága ilyen módon hamis ellentétpárt teremt: egyfelől a régi típusú demokráciához való, részben rosszhiszemű (a „kétszáz család" érdekeit szolgáló), részben pátosz nélküli, tisztán célszerűségi ragaszkodást, másfelől reakciós elemekkel telített oppozíciót mindenfajta demokrácia ellen. Ebből az áldilemmából adódik, hogy még az értelmiség jóhiszemű része is helytelenül ítéli meg a Szovjetunió proletárdemokráciáját. Tiszta romantika volna azt követelni, hogy egy olyan államnak, mint a Szovjetunió, külpolitikáját, tervgazdaságát stb. abban a formában tárgyalja meg és döntse el maga a nép, mint ahogy például az athéni polgárok tanácskoztak és döntöttek a maguk népgyűlésein. Magától értetődik, hogy az országos gazdasági tervet csak egy nagy apparátus élén álló tervbizottság dolgozhatja ki.

De a proletárdemokrácia ilyen formális és romantikus bírálói nem veszik észre ennek a központosított munkának létalapjait. Azt, hogy minden egyes üzem, minden egyes kollektív gazdálkodás a maga összes kérdéseit már egy messzemenően a közvetlen demokrácia felé hajló módon tárgyalja és intézi el, hogy az ilyen közösség — az összterv keretein belül — messzemenő autonómiát ad az üzem stb. kollektívájának arra, hogy a saját ügyeit saját maga intézze. Azt, hogy a központilag létrejövő összterv messzemenően az ilyen helyeken létrejövő tapasztalatok, ötletek, bírálatok, javaslatok hatása alatt jön létre. A proletárdemokrácia egyik alapgondolata: a politika minden ember egész életének közvetlenül sajátos ügye; minden közkérdés, minden gazdasági és kultúrkérdés ebben az

értelemben politikai kérdés is, abban az értelemben, hogy minden egyes ember számára, minden kérdésben a kiindulási pont: tua res agitur, a te dolgodról van szó.

Rousseau-nak tehát annyiban igaza van, hogy egy olyan állam, mint a Szovjetunió, semmiképp sem kormányozható a közvetlen demokrácia alapján. Azonban teljességgel téves a XIX—XX. század azon — állítólagos — tapasztalata, mintha az ilyen megállapítás a közvetlen demokrácia elveinek teljes és intézményes kikapcsolását jelentené. Ellenkezőleg: a fejlődés abba az irányba megy — a tömegek politikai öntudatának intézményes és társadalmilag tudatos emelésével párhuzamosan —, hogy az állami, társadalmi és kulturális élet minél döntőbb része a benne érdekelt tömegek közvetlen iniciatívája, közvetlen vezetése, közvetlen ellenőrzése alá kerüljön.

A szovjet fejlődés eme demokratikus oldalait nem akarják látni az érdekelt reakciós bírálók; sokáig nem tudták látni — szektariánus elfogultságból — számosan a szocializmus forradalmi hangulatú hívei közül sem. Pedig ez egyik központi kérdése annak, hogy mit tanulhatunk mi, akik még nem szocialista társadalomban élünk, akik nem tekintjük a szocializmust rögtön megvalósíthatónak (bár sohasem mondottunk le a fejlődés szocialista perspektívájáról), a Szovjetunió társadalmi berendezkedéséből és kultúrájából.

Annak belátása, hogy itt sok a tanulni való, az utolsó években erőteljesen elterjedt. A belátás mozgató ereje éppen a fasizmus elleni küzdelem tanulsága volt. A spanyol, a kínai szabadságharcok, még nyilvánvalóbban a németellenes partizán tömegmozgalmak mindennapi gyakorlata szintén ezeket a kérdéseket vetette fel. És a magyar közélet felszabadulás óta felmerült problémáinak szintén ez áll a középpontjában.

Bizonyos fokig ez a nagy francia forradalom hőskorának felújulását is jelenti. De a megváltozott időknek megfelelően megváltozott tartalommal. Mert a nagy francia forradalom idejében a társadalmi szervezet még olyan volt, hogy a dolgozó tömegek hősi erőfeszítése csak a feudál-abszolutisztikus keretek szétrombolását, a kapitalista fejlődés előfeltételeinek megteremtését szolgálhatta. A nagy tömegmozgalmak közvetlen demokratikus megnyilvánulásai (a jakobinus klubok, a párizsi kerületek közvetlen beavatkozásai a konvent politikájába stb.) döntően befolyásolták a francia forradalom menetét, lehetővé tették, hogy ott — és csak ott — teljesen szétzúzzák a hűbériséget, de ezeknek a tömegmozgalmaknak társadalmi célkitűzései akkor még gazdasági tartalmukban megvalósíthatatlanok, utópikus jellegűek voltak. Most azonban megvannak mind a gaz-

dasági, mind a társadalmi, hatalmi előfeltételei annak, hogy a dolgozó nép hősi harca a fasizmus letörésére komolyabb eredményeket hozzon, mint a puszta átmenet a háború előtti formális demokrata rend visszaállítására. Most megvannak az előfeltételei annak, hogy e harcokban egyedül küzdő és egyedül győztes nép (mely 1830-ban, 1848-ban, 1918–19-ben is egyedül harcolt a szabadságért) megtartsa és megszilárdítsa a maga uralmát, anélkül, hogy ez az uralom rögtön szocialista formákat öltene.

Ez a demokrácia európai helyzetének mai központi kérdése. (Röviden: új típusú népi demokrácia megteremtésének kérdése.) A fasiszta rendszer nyílt és titkos hívei ellenszegülnek minden demokratikus építésnek. Ebből az következnék, hogy a demokrácia minden hívének össze kellene fognia a fasizmus minden maradványa ellen. Ámde az egész világban látható, hogy egyedül a tömegeken alapuló, egyedül a „közvetlen", a népi demokrácia komoly hívei az igazán engesztelhetetlen ellenségei a fasizmus — mindenütt újra szervezkedő — maradványainak. A régi formális demokrácia követőinek tekintélyes része — ideológialag éppen a demokrácia formálisan felfogott elvei nevében — nagyon is hajlandó messzemenő mozgási szabadságot adni a fasizmus minden felületesen elkendőzött szervezkedésének; a sajtó-, a gyülekezési szabadságot stb. úgy értelmezi, mint a fasizmus vagy a félfasizmus „demokratikus" alapjogát a „szabad véleménynyilvánításra". Sőt: a demokrácia veszélyeztetését éppen a népi demokratikus elvek kibontakozásában látja, a tömegek állandó, szakadatlan, szervezett és közvetlen részvételében a közélet minden területén (görög, spanyol kérdés stb.).

Aki csak ideológiai szempontból nézi a történelmet, meglepődik ezen. Hiszen a fasizmus múló győzelméből éppen azt kellett volna megtanulni, hogy egyedül a népi energiák szüntelen aktivitása, kifejlesztése, megszervezése, tudatosítása óvhat meg a fasizmus nyílt vagy burkolt formájú visszatérésétől. Ámde a régi, a formális demokrácia válsága csak a felületen volt ideológiai válság. Valóságos társadalmi háttere az volt, hogy a burzsoázia, a „kétszáz család" részére a demokrácia csak addig érték, csak addig haladás, amíg annak „játékszabályai" békésen, súrlódás nélkül alárendelik a dolgozó tömegeket a törpe kisebbség érdekeinek.

A formális demokrácia elveinek megmerevedése, fetisizálása, formáinak szentté avatása ma új védgátat van hivatva emelni a valóságos népuralom ellen. Ha a „kétszáz család" korlátlan uralma forog kockán, akkor minden eszköz jó ennek megakadályozására. Innen az elnézés, a „keresztényi szeretet" a fasizmus maradványai iránt, innen azok megnyilvánulási, szervezkedési lehetőségeinek „demokratikus" védelme. Mert ezek a

maradványok a „kétszáz család" részére igen fontos hatalmi tartalékot jelentenek, amelyeket semmi áron sem akarnak felszámolni, vagy akárcsak szétzüllesztését megengedni.

Ebben van a közvetlen demokráciának, a társadalmi élet minden jelenségének a nép valóságos uralma érdekében való radikális átalakításának a politikai és kulturális jelentősége. Ez a mai nap központi politikai és kulturális kérdése. És ebben a kérdésben is példakép számunkra a Szovjetunió demokratikus fejlődése, amelyből rengeteget tanulhatunk, nemcsak a politika, hanem — ami itt számunkra a legelsősorban fontos — a kultúra területén. Persze csak akkor, ha tisztán látjuk, melyek a Szovjetunió fejlődésében az általános népi demokratikus vonások, amelyek nem tételezik fel alapként a társadalom szocialista átalakulását. Mivel azonban a szocializmus a demokrácia legmagasabb formája, éppen a különbségek gondos számbavétele mellett, rengeteg tanulságot adhat a népi demokrácia részére a társadalmi élet összes megnyilvánulási formáiban. Tehát így kell tanulni: nem utánozva, mert a szocialista demokrácia más társadalmi alapokon nem valósítható meg; másolása karikatúra volna. Hanem tanulni, ahogy az idősebb, a fejlettebb testvértől tanulhatunk: egyénileg, tehát a mi esetünkben a magyar társadalom sajátos körülményeinek megfelelően, átvenni és egyénileg, tehát nemzeti értelemben, továbbfejleszteni azt, ami feleletet ad a mi sajátos, magyar népi demokratikus kérdéseinkre.

Hogyan viszonylik most már mindez a mi kulturális, irodalmi kérdéseinkhez? Mondottuk: ez a válság nem mai, sőt igen régi keletű; kultúrában, irodalomban már jóval korábban látható volt, mint a közvetlen politika területén. Mert a kapitalista fejlődés, a közéletnek a formális demokrácia következtében létrejövő elhalványodása, elvonttá válása, közéleti ember és magánember mesterséges, de társadalmilag szükségszerű elválása egyszersmind az irodalom elszegényedését, nagy formáinak elkorcsosodását vonta maga után.

Schiller már százötven évvel ezelőtt meglehetősen világosan látta ezt a problémát. Ezt írja a tragédiáról: „A hősök és királyok cselekvései és sorsai már magukban véve is nyilvánosak és az egyszerű ősidőkben még inkább azok voltak... A királyok palotája most be van zárva. A törvénykezés a városok kapuiból a házak belsejébe húzódott vissza. Az írás kiszorította az élő szót; a nép maga is, az érzékileg eleven tömeg, ahol nem mint durva erőszak hat, állammá, következésképp valami elvont fogalommá lett. Az istenek visszatértek az ember keblébe. A költő feladatává

lett a palotákat ismét felnyitni, neki kell a törvénykezést újra szabad ég alá kivinnie, neki kell az istenek képmásait újból felállítania, neki kell minden közvetlenséget, amit a valóságos élet mesterkélt berendezkedése megszüntetett, újból helyreállítania..."

Látható: Schiller világosan látja az alapkérdést; a modern életből eltűnt az antikvitás nyilvánossága (mely, mint láttuk, a közvetlen demokráciával a legszorosabb összefüggésben van) és ezzel nem az élet egy területe süllyedt el, amelyet egy másik pótolhatott vagy helyettesíthetett volna, hanem az egész élet minden megnyilvánulásában elnyomorodott és elszegényedett. És Schiller még azt is látta, hogy ez alól a modern életben csak egy kivétel van: a forradalom ideje: a nép, szerinte, csak akkor „érzékileg eleven tömeg", ha „mint durva erőszak hat".

Schiller kitűnő megfigyeléseinek döntő hiányossága az az illúzió, mintha azt, amit az élet, a társadalmi fejlődés megsemmisített, a költő -- alkotásaiban — helyreállíthatná. Persze: hősi illúzió ez, melynek a XIX. század számos nagy alkotását köszönhetjük. De mégis csak illúzió, mert a költői alkotás feltárhatja az élet sebeit és betegségeit, megkapó elégiákban zengheti fájdalmát az élet elsatnyulásán, eldurvulásán, türelmetlen pátosszal hirdetheti a gyógyulás szükségességét, sőt prófétai előrelátással mutathatja meg, hogy a valóságos társadalmi erők mechanikája milyen örvényekbe sodorja az emberiséget — azt azonban, ami társadalmilag szükségszerűen nincsen, semmiféle költészet sem tudja létezővé varázsolni.

Mert itt az ember degradációjáról van szó. Az irodalom számára az ember elsődleges, az ember minden. A társadalmi viszonylatok, a társadalom szerkezete és fejlődése az igazi irodalomban csak azon keresztül ábrázolható: mit csinált mindez az emberből? Milyen embereket fejlesztett naggyá? Milyen emberi képességeket torzított és nyomorított el?

Közhely, hogy az ember társadalmi lény. Még legvégső elszigeteltségünkben, legbenső, legmagányosabb monológjainkban is mindig egy meghatározott társadalom tagjai vagyunk, annak egy meghatározott fejlődési fokán. Cselekvő és szenvedő, belső és külső életünk — akár tudatos ez bennünk, akár nem — egyaránt leválaszthatatlan a társadalmi kölcsönhatások szövedékéről. De ha ezt az összefüggést nem tudjuk, vagy nem akarjuk tudomásul venni, akkor úgynevezett külső sorsunkból, tehát gazdasági, politikai, társadalmi sorsunkból alkotásainkban eltűnik minden emberi elem: nem mint más emberekkel való társadalmi kölcsönhatásunkat érzékeljük és ábrázoljuk, hanem öntudatunkban külsőleges tárggyá, lélektelen dologgá fetisizálódik. Az élet konkrét gazdagsága, kölcsönhatásainak színes szövedéke helyett elvont, elszegényedett, elnyo-

morodott Én áll szemben egy elvont, fetisizált, halott, tárggyá vált külvilággal.

Schiller hősies, de eleve eredménytelenségre ítélt harcba hívta az irodalmat ez ellen a helyzet ellen. A későbbi fejlődés folyamán, különösen az imperialista korszakban, még ez a harc is megszűnt az irodalomban, vagy legalábbis csak felette szórványosan jelentkezett egyes elszigetelt jelentékeny íróknál. Az irodalom legnagyobb része egyszerűen tudomásul vette az ember ilyetén megcsonkítását, azt, hogy csak a saját legbensőbb életét éli mint emberi életet, csak ezt világítja meg az öntudat, az önismeret, az ábrázolás fényével, vagy legfeljebb valamely ilyen magányos és magára utalt Én teljesen privátjellegű vonatkozásait az egyes ugyanilyen magányos és magukra utalt Én-ekhez. Sőt, ez a fejlődés oda vezet, hogy — éppen a magát művészi értelemben egyedül haladónak tekintő irodalom — kizárólag itt keresi az öntudatosodás, az irodalmi ábrázolás területét. Kizárólag befelé keresi a megvilágosodást, az Én tudatalatti rétegeinek feltárásában, az ősi, az elementáris, az — állítólag — időfeletti, történelem- és társadalomfeletti ösztönélet felkutatásában.

Így a külvilág, legkivált a társadalom, még inkább a politika világa úgyszólván teljesen eltűnt az irodalomból. Még csak üres és halott, bár dekoratív kulissza sem volt többé, mint az átmenet idejében, például Zolánál. A káoszba, az űrbe zuhanó, a semmibe meredő, a nemlét szakadékai szélén támolygó magányos Én lett az „avantgardista" irodalom szinte kizárólagos tárgya, s a stílus adekvátan alakult ki abból, hogy az sehol és sehogy sem találta meg a maga helyét a világban. (Az így létrejövő problematika teljesen áthatotta az újabb magyar irodalmat is; de említésre méltó, hogy a fiatal nemzedéken belül ellenáramlat is mutatkozott: Halász Gábor már évekkel ezelőtt rámutatott — érdekes módon, éppen tisztán művészi szempontokból — arra, hogy az irodalom itt zsákutcába került.)

Sajátságos, de tény, hogy ez az irodalom egyaránt uralkodott ott, ahol még szilárdan állt a régi típusú demokrata társadalom és ott is, ahol a fasizmus különböző árnyalatai verték bilincsbe az emberi gondolat szabadságát. Az utóbbit nem nehéz megérteni. A fasizmus minden közélet teljes megsemmisítésére törekszik; amit demagóg hazugságokkal hirdet — tehát egy álközösséget —, az olyan mélyen meg van mérgezve „világnézetének" gyökeres rohadtságától, hogy teljesen érthető, ha komoly és becsületes írók a szubjektivitás legrejtettebb mélységeibe húzódtak vissza, hogy ne hallják ezt a zagyva lármát, hogy ne szagolják a felbomlás bűzét.

De különös — és elgondolkodtató —, hogy ez a menekülés, a közélet elsüllyedésének, semmisségének ábrázolása a formális demokráciákban is uralkodó irodalmi irányzattá vált. Miért? Azt hisszük azért, mert a közélet ilyen degradációja — fejtegetéseink elején felsorolt okokból — a formális demokráciákban is fennáll: mert az egyes ember itt sem talál a társadalmi életben, a közéletben olyan életformákat, amelyeket — éppen mint egyén — lényegeseknek érezhetne, mert számára a közélet itt is mint halott, mint pusztán dologi összefüggés jelenik meg, amellyel szemben, ha gyökereset, lényegeset, igazán emberit akar átélni, öntudatosítani, ábrázolni, úgy ez az út nála is csak befelé, az elzárkózó Én mélységeibe vezethet. Egy későbbi jövő történetírói számára kétségkívül érdekes lesz megállapítani az összefüggést a Chamberlain—Daladier-időszak formálisan demokratikus politikája, társadalmi rendszere és e korszak egocentrikus „avantgardista" irodalma között.

Ismételjük: ez a mozgási irány teljességgel érthető. De éppen minél jobban megértjük, annál világosabban látjuk, hogy az irodalom nem képes az élet objektív hiányosságait az alkotás formáival pótolni vagy helyreigazítani. Az irodalmi alkotások, tartalmaikban és formáikban — még akkor is, ha az írók alkotási módszere ennek tudatosan ellentmondani látszik — mindig a valóságos élet, a társadalmi lét, az emberi közösségformák helyes vagy eltorzult visszatükrözései.

Jelen esetben az emberi lét, az emberi kiteljesedés, a sokoldalú kifejlődésre hivatott ember sajátos mai elkorcsosodásának, elszegényedésének visszatükrözése. Mivel a teljes ember ideálja az utolsó évszázadok ideológiai fejlődésében a legtisztábban az antikvitás eszméjében nyert kifejezést, talán a legrövidebben és legpontosabban úgy illusztrálhatjuk ezt a folyamatot, ha ennek az ideálnak modern fejlődését vesszük figyelembe. Winckelmann annak idején mélyen és helyesen ismerte fel, hogy a görög ember (és ennek következtében a görög tragédia, a görög szobrászat) harmóniája és tökéletessége a legszorosabb összefüggésben van a szabadság görög formájával: a szabad emberek közvetlen demokráciájával. És érdekes, hogy abban az arányban, ahogy a nagy francia forradalom után ez az összefüggés mint közvetlen ideál, mint megvalósítandó elv elveszett az életből, az esztétikai szemléletben is elkorcsosodott a görög ideál. A szabadsághoz, a közvetlen demokráciához való kapcsolódás nélkül üres akadémizmussá szegényedik, később az imperialista kor folyamán hozzáhasonul a modern individualista élet hisztérikus szubjektivizmusához, relativizmusához, ösztön-misztikájához.

Most válik csak világossá: hogyan és mennyiben kultúrprobléma és egyúttal irodalmi életkérdés a társadalmi lét azon átalakulása, amelyet az új demokrácia, a népi demokrácia kifejezéssel szoktunk jelölni. Nemegyszer beszéltünk arról, milyen óriási jelentősége lesz az egész kultúrára s benne az irodalomra annak a változásnak, hogy a kultúra nem lesz többé egy kicsiny, többnyire parazita, a társadalom valóságos életétől elszakadt életet élő réteg kizárólagos előjoga. De a változás, amely itt bekövetkezik, sokkal több, mint az a — magában is fontos — mennyiségi szaporulat, hogy tudniillik az irodalom olvasóközönsége mérhetetlenül megnő, hogy az irodalom a maga új tehetségeit a kimeríthetetlen népi tartalékokból merítheti. Itt ezenfelül belső, szerkezeti, tartalomra és formára egyaránt mélyen kiható átalakulásról is van szó. A népi demokrácia mindenütt tudatosan kifejleszti a tömegek állandó, szerves és szervezett részvételét a társadalmi lét minden olyan területén, amely a tömegek életérdekeit érinti. Tehát — azok között a határok között, amelyeket egy modern kisebb-nagyobb állam igazgatásának folytonossága parancsolóan előír — a maximumig fejleszti ki újból a közvetlen demokráciát *mint gyakorlati életelvet.*

Ez az átalakulás pedig egy új embertípus létrejöttét jelenti a jelen és a közelmúlt uralkodó típusával szemben. Egy új embertípusét, mert az új, népi demokratikus életformák következtében a benne részvevő emberek szemléleti, élménybeli, gondolkodási stb. köre minőségileg megváltozik; amennyiben így az ember egyéni élete szervesen magában foglalja a közéletet is, amennyiben az az eltorzulás, amelyet az elmúlt idők (a fasiszta reakció és a formális demokrácia — különböző módokon — de egyaránt) benne felidéztek, megszűnik. Az új embert létrehozó új élet átalakítja az olvasótömegeket is, az írókat is. A tömegeket, amennyiben megadja nekik erejük, hatalmuk tudatát, valóságos érdekeik felismerését, ezen érdekek lehetséges összehangolását a nemzet, sőt az emberiség korszakos nagy érdekeivel. Az írókat, amennyiben képessé teszi őket arra, hogy ne csak saját egyéni, szűk, szubjektív érzéseiknek adjanak hangot, hanem látóvá és hallóvá teszi őket minden iránt, ami a népet, a nemzetet, az emberiséget a legmélyebben és legigazabban mozgatja.

Ezt az átalakulást az új élet, a népi demokrácia teremti meg. Persze: nem hirtelen, nem is a semmiből. Ennek az új életnek vágya régóta benne él már a tömegekben is, a legjobb írókban is; eleven volt az ellenforradalom legsötétebb éveiben. József Attila már akkor világosan megfogalmazta az új költészet központi, a modern szubjektivizmuson túlmutató elvét, amikor egyik kötete címéül programszerűen odaírta: *Nem én kiál-*

tok. És ebben a versében világosan ki is fejezte ennek a követelésnek emberi és költői értelmét:

Friss záporokkal szivárogj a földbe —
Hiába fürösztöd önmagadban,
Csak másban moshatod meg arcodat.

Az ellenforradalmi idők költői közül József Attila nemcsak zsenijével magaslik ki, hanem világos látásával, a jelen és a jövő éleselméjű megítélésével is. Annál jellemzőbb, hogy ilyen hangulatokkal nemcsak nála találkozunk, bár nála a legtisztább formában. De még egy olyan érzékeny, a cselekvéstől, az elhatározástól visszariadó költő, mint Radnóti Miklós is világosan látta ezt a problémát, noha ez nála természetszerűleg nem harcias kinyilatkoztatás, hanem elégikus lemondás formájában kapott hangot:

Némuljak én is el? mi izgat
versre ma, mondd! a halál? — ki kérdi?

Ki kéri tőled számon az életed,
s e költeményt itt, hogy töredék maradt?
Tudd hát! egyetlen jaj se hangzik,
sírba se tesznek, a völgy se ringat,

szétszór a szél és — mégis a sziklaszál
ha nem ma, holnap visszadalolja majd,
mit néki mondok és megértik
nagyranövő fiak és leányok.

És Illyés Gyula egyik legszebb háborús versében világosan kifejezi az egész régi, felemás, soha és sehol végig nem menő élet- és érzésforma elégtelenségét arra, hogy a nemzeti közösség egyáltalában fennmaradjon, megmeneküljön:

Nem volt elég, nem volt elég
sem a hűség, sem a szívósság,
miből egybeáll egy-egy ország
s nemzet is lesz a nemzedék.

... Mert sem erő, sem bölcsesség
nem lehet elég, hogy megójja
a házat, amelyben lakója
nem lelheti meg a helyét.

Ebből a negatívumból, az élet eme hiányosságának felismeréséből, átéléséből születhetik csak meg az új, a pozitívum. Minél mélyebben, minél sokoldalúbban élte át egy költő ezt a hiányosságot, minél mélyebben érezte és tudta, hogy a magyar politikai és társadalmi életnek az a megkötöttsége, mely nyomorra és elnyomásra ítélte a dolgozó tömegeket, mindenki, minden egyes ember egyéni életének, elsősorban a költő emberi és költői képességei kibontakozásának ügye; más szóval: minél világosabban tudta és minél intenzívebben érezte, hogy a demokratikus átalakulás éppen azért, mert legelsősorban igazán gyökeres gazdasági, társadalmi és politikai átalakulás, egyszersmind az egész ember felszabadulása, annál tisztábban tud hangot adni a most születő új életformáknak, új életérzéseknek. Ismét Illyés Gyulára hivatkozunk, aki a Nemzeti Parasztpárt jubileumára írt versében így beszél pártjáról és az egyénnek hozzá való viszonyáról:

Ő: ki szülőnk s gyermekünk is,
keservünk és vigaszunk,
ő: ki visz bennünk előre
s kit közben mi hordozunk:
az a szándék, mit ha értünk,
megérteti, miért éltünk,
hogyha bele is halunk!

Nem utópiák türelmetlen követeléséről van itt ma már szó, nem pusztába kiáltó szózat többé az új ember elméleti és költői megidézése. Az új közösségérzés azért teheti teljesen emberré az egyént, mert végső fokon — persze csak végső fokon, ami nem zár ki egyéni konfliktusokat, sőt tragédiákat sem — egy irányba mutat most már egyén és társadalom, egyén és nemzet beteljesedésének útja. Ez ma még csak célkitűzés, csak tendencia. Inkább harcunk tárgya, mint életünk kézzelfoghatóan tapintható, létező valósága. De azért mégis már az új élet ténye és nem pusztán erkölcsi követelés, vagy társadalmi utópia. Mert ez az út az új ember felé egyúttal és elválaszthatatlanul a népi demokrácia útja is. Ebben a harcban születik meg az új ember és vele az új irodalom, a ma élők legjobb-

jainak szenvedéseiből és örömeiből, öntudatából, akaratából és áldozatából. A dialektikus materializmus azt tanítja, hogy az ember eredetileg, munkájával önmagát teremtette meg, saját munkája által csinált magából embert. A népi demokrácia új formáit csak a tömegek, tehát az emberek cselekvése teremtheti meg s ha ezek a formák megszületéshez segítik az új, immár nem megcsonkított embert, úgy ez az ember is önmagát teremtette meg.

1946

A magyar irodalom egysége

Ha a magyar irodalom egységének kérdését felvetjük, félreértéseket kell eloszlatnunk, lelki ellenállásokat kell leküzdenünk. Ezért mindjárt bevezetőben határozottan ki kell mondani: az egység nem jelent uniformizálást. Az irodalom egységének ilyen fogalmát már évekkel ezelőtt megközelítette Schöpflin Aladár Horváth Jánossal folytatott vitájában. Ő ott a francia irodalom egységére hivatkozik, amely lehetővé teszi, hogy mind a jobboldali Maurras, mind a baloldali Anatole France tagjai legyenek az Akadémiának; amely soha nem állítja a haladó új irodalmat olyan kizáró ellentétbe az értékes hagyományokkal, ahogy azt nálunk a konzervatív kritika például Ady esetében tette. Nem fontos, hogy Schöpflin gondolatmenetével minden tekintetben egyetértünk-e; csak a kérdésfeltevés módszerére és irányára akartunk rámutatni. Még világosabb a helyzet, ha az orosz irodalom egységére gondolunk, ahol a népfelszabadulás nagy kérdése egységbe fogta a társadalmilag és politikailag, világnézetileg és művészileg legellentétesebb irányzatú írókat. Már a nagy orosz kritikus, Dobroljubov látta ezt a problémaegységet Puskintól egészen Goncsarovig, s olyan ellentétes tendenciájú írók, mint Dosztojevszkij és Gorkij, továbbfejlesztették gondolatát. Nem véletlen, hogy a Puskin-jubileum alkalmából számos cikk foglalkozott azzal az eszmei egységgel, amely Gorkijt és a mai irodalmat Puskinhoz fűzi.

De talán még megvilágítóbb az ellenkép: a német fejlődés képe. Max Weber, a kiváló német szociológus, egyszer ironikusan mondta a német tudósok módszeréről, hogy a többiek terminológiáját mindegyik idegen fogkefének tekinti, amelyet világért sem venne a szájába. Más oldalról kitűnően világította meg ezt a kérdést Thomas Mann, amikor egy ankéton, mely azzal foglalkozott, hogy eleven-e még a német irodalomban Schiller, így felelt: ez tipikusan német kérdés; francia embernek soha eszébe nem jutna azt a kérdést még csak fel is tenni: eleven-e még Racine? Ezzel a

legszorosabb összefüggésben áll, hogy a német irodalomban, szinte minden nemzedékben „radikálisan új művészet" jön létre, mely szakít minden elődjével. Persze, a felszín alatt itt is van folytonosság, de minőségi különbséget jelent, hogy ez a folytonosság mennyire tudatos az irodalomban, az írókban is, a közönségben is.

Ennek a tudatos folytonosságnak társadalmi alapja a demokratikus fejlődés, vagy — mint Oroszországban — a nép felszabadulásáért vívott küzdelem.

Ezért volt meg a magyar irodalom egysége a reformkorszakban Természetesen nem mechanikus összehangoltság formájában; önálló patakok és folyók voltak itt, amelyek azonban egy nagy folyamba torkolltak. Ebben az értelemben lehet beszélni az akkori irodalom egységéről Kazinczytól és Berzsenyitől egészen Petőfiig. Még hogyha, amint ezt Révai József szerintünk helyesen tette, élesen hangsúlyozzuk is azt, ami Petőfit a reformkorszaktól elválasztja, ami nála a népi felszabadulásnak magasabb fokú nekilendülését jelenti, a kor irodalmának egysége ezzel még nem szakadt szét. Ez az irodalom egységes, mert kifejlődő öntudata a szabadságra törő népnek, mert minden megnyilvánulásában e felszabadulás valóságos nagy problémáival vívódik, mert költőileg legmagasabb rendű formái e problémák előreviteléből nőnek ki.

Komoly fordulat csak a 67-es kiegyezéssel áll be. A magyar irodalom számára az a döntő kérdés, hogy a 67-ben létrejövő kompromisszum következtében a nemzeti létnek egy egész sor döntő kérdése a közélet és ezért az irodalom számára is tabuvá válik, kiesik az irodalmi tematika köréből. Ezek a kérdések: a Habsburgokhoz való viszony, a hármas szövetséghez, főleg Németországhoz, a német kultúrához és politikához való viszonyunk, a parasztkérdés, a nemzetiségi kérdés és a munkáskérdés. A hivatalos, az akadémikus irodalom társadalmilag úgy alakul ki, hogy költőileg kánonizálja a teljes hallgatást a magyar élet eme legfontosabb kérdéseiről. Magától értetődik, hogy az így létrejövő irodalom csak epigonjellegű lehet. Nagyon feltűnő, hogy ezt az epigonságot éppen az öregedő Arany János nevében avatják szentté, holott Arany János maga ebben az időben is számos kísérletet tett, hogy az új élet sajátos problémáit megértse és költőileg kifejezze.

Az epigon irodalom elszakítja a fejlődést azoktól a klasszikusoktól is, akiknek nevében fellép, akiknek — állítólag — folytatója és örököse. Ezzel maguk a klasszikusok is részesei lesznek az irodalom szétszakadásának: legnagyobb értékeikkel kívül állnak a nagy irodalmi fejlődésen.

Ezt a kiszakítást már Gyulai Pál végrehajtotta Petőfinél; ezt láttuk az öreg Arany és epigonjai viszonyában; ez tette évtizedekre érthetetlenné Vörösmarty utolsó korszakának költészetét. Ha már maguk a klasszikusok is így jártak, világos, hogy azok a jelentékeny írók, akik megkísérelték a magyar élet nagy kérdéseit irodalmilag ábrázolni, ki lettek rekesztve a hivatalos irodalomból; gondoljunk Tolnaira, Vajda Jánosra stb.

Az irodalom kettészakadása a magyar kapitalizmus, a városi élet kibontakozásával egyre jobban elmélyül. Tetőpontját éri el Ady fellépésével és a *Nyugat* kialakulásával. (Ady és a *Nyugat* viszonya jellemzően világítja meg kezdetben kiemelt tételünket: a *Nyugat*on belül megvolt az irodalmi egység, noha Ady és a *Nyugat* több írója között valóságos szakadék tátongott politikailag is, világnézetileg is, irodalmilag is.)

Az ellenforradalmi korszak átveszi az irodalom szétszakítottságának ezt az örökségét, de a szétesés még jobban nő, abban az arányban, ahogy a hivatalosan egyedül elismert állítólagos valóság és a valóságos élet ellentéte nő. Szabó Dezső kísérletet tesz arra, hogy egységes irodalmi ideológiát teremtsen a 19-ben megindult folyamat számára. De e folyamat ellentétei és Szabó Dezső helytelen kérdésfeltevései és módszerei következtében kísérletének kudarccal kellett végződnie; e kiváló író tragikus izoláltságban él, mind jobb felé, mind bal felé.

A jobboldali irodalom, az ellenforradalom hivatalos irodalma még jobban elszakad a magyar társadalom valóságos fejlődésétől, az igazi magyar irodalomtól, mint a forradalom előtti akadémikus irodalom. A fasizmusnak később sikerült elcsábítani néhány tehetséges írót, de még ennek segítségével sem volt lehetséges Magyarországon komoly jobboldali irodalmat teremteni.

Az ellenzéki irodalomban még nagyobb a felbomlás, mert a forradalmak korszaka világosabban napfényre hozza a magyar társadalmi élet ellentétességeit.

A régi *Nyugat* elveszti korábbi — akkor is nagyon mérsékelt — forradalmi jellegét. Csak a komoly irodalmiságért folytatott harc marad meg programjában. Ennek fenntartása érdekében hajlandó messzemenő kompromisszumokat kötni az ellenforradalom „konszolidációs" elemeivel. Amikor Berzeviczy Albert békejobbot nyújt feléjük, Babits Mihály azt el is fogadja és válaszában egyrészt eltekint attól, hogy a régi magyar irodalom értékelése a *Nyugat*on belül egészen más, mint Berzeviczyéknél, másrészt elhatárolja magát Ady forradalmiságától, Adyt csak mint nagy költőt védi meg. A társadalmi és ennek következtében az irodalmi ellentétek azonban olyan mélyrehatóak, hogy egyesülés mégsem jöhet létre.

A *Nyugat* jelentékeny írói nem rokonszenveznek az ellenforradalommal. De még erősebben, mint a forradalmak előtt, elefántcsonttorony-művészet jön itt létre, tudatos l'art pour l'art (mely persze ellenzéki elemeket is tartalmaz).

A *Nyugat* által befolyásolt fiatal nemzedékben még erősebbek ezek az irányzatok, mint annak alapítóiban. A *Nyugat*on nevelkedett humanista fiatal nemzedék ama része, mely elégedetlen ezzel a kompromisszummal, különválik és a *Szép Szó* körül csoportosul. A szakadás így csak mélyül. Mert az új humanisták egyoldalú urbanizmusa, liberális tömegellenessége élesen elkülöníti őket a keletkező komoly ellenzéki csoportosulásoktól.

A népi irodalmat itt nem jellemezhetem; számos írásomban részletesen foglalkoztam erényeivel és fogyatékosságaival. Itt csak arra kell hivatkozni, hogy most a népi írók és az urbánusok harca révén még erősebbé válik a magyar irodalom szétszakítottsága.

Az ellenforradalmi időkben bontakozott ki a forradalmi munkásság irodalma is. Egyes kivételes esetektől eltekintve, ez az irodalom szinte teljesen elszigetelve fejlődött — részben az ellenforradalmi helyzet, részben ez írók tekintélyes részének szektáriánus ideológiája következtében — és szintén csak növelte a magyar irodalom szétszakítottságát.

Mindehhez járulnak még, mint új tényezők, a környező államokban új körülmények között sajátosan fejlődő új magyar nyelvű irodalmak, amelyek legjobb része éles ellentétben állott az ellenforradalmi Magyarország hivatalos és megalkuvó irodalmával.

Ez a felsorolás távolról sem meríti ki a valóságos szétdaraboltságot; a csoportokra bomlás sokkal nagyobb az itt leírtnál; mi csak a legfontosabb típusokat emeltük ki. E szétdaraboltság megállapításával szemben nem ellenérv, hogy találhatók átmenetek nemcsak egyes íróknál, hanem irányoknál vagy irányok árnyalatainál. Mert az irodalom egészét tekintve az elválasztó ellentétek olyan mélyek, olyan erősen gyökereznek az ellenforradalmi Magyarország társadalmi ellentéteiben — ha ezt az írók maguk csak ritkán ismerik is fel —, hogy az egyes irányzatok között még megtermékenyítő vita sem lehetséges, mégpedig nemcsak a jobb- és baloldali irodalom között, hanem még haladó áramlatok (urbánusok és népiesek) között sem. Innen a kor legnagyobb íróinak magányossága, ami különösen József Attila pályáját befolyásolta. A régiek közül csak Móricz Zsigmond talált élete utolsó szakaszában szorosabb kapcsolatot a népi írókhoz.

Megváltozott-e ez a helyzet a felszabadulással? A felelet nem könnyű. Bizonyos: létrejövőben vannak az irodalom egységesítésének objektív előfeltételei. Ennek ellenére nincs komoly jel, mely arra mutatna, hogy maga az egység már létrejövőben volna. A kölcsönös bizalmatlanság nem szűnt meg; nem jöttek létre a különböző irányok termékeny vitái.

Nálunk — szinte kivétel nélkül vagy nagyon kevés kivétellel — az ellentétek csak ott robbantak ki, ahol egyes írók kifejezetten demokráciaellenes felfogásokkal léptek fel. Ilyenkor aztán az ellentétek rögtön átcsaptak a tiszta politika területére és így alig, vagy sehogysem termékenyítették meg magát az irodalmat.

Pedig ott, ahol komoly kísérletek történtek a múlt felszámolására, a jövő perspektíváinak megvitatására, ahol ezek a viták a nyilvánosság előtt (és nem kis gyülekezetekben) folytak le, kiderült, hogy a régi ellentétek tekintélyes része ma már idejét múlta, hogy nincs már objektív ok arra, hogy miattuk továbbra is szétdarabolódjék az irodalom. (Gondoljunk Darvas József és Füst Milán, valamint Horváth Zoltán és Erdei Ferenc felszólalásaira az én előadásaim után a kommunista párt politikai akadémiájában; a nemzeti parasztpárt vitadélutánjaira az irodalom kérdéseiről.) Ezeknek a vitáknak azonban, sajnos, az írói közvélemény egészére igen csekély hatásuk volt.

Persze jól tudjuk, mindennek megvannak a maga objektív okai. Ezek az objektív okok oly közismertek, hogy nyugodtan beérhetjük puszta felsorolásukkal. Ilyenek elsősorban; az írók anyagi helyzete, a puszta létért való küzdelmük szinte leküzdhetetlen terhe; a könyvkiadás nagy nehézségei; a lapok kis terjedelme, amely nem ad elegendő tért az irodalomnak és az irodalmi kritikának; az irodalmi folyóiratok szinte teljes hiánya.

Ebben az összefüggésben a legcélszerűbb talán megemlíteni az irodalmi viták lélektani akadályát: a félelem ideológiáját. Ez még ma is rendkívül el van terjedve, alig van magánbeszélgetés, amelyben ezzel az ideológiával ne találkoznánk, alig van vitacikk, amelyben, persze csak célzás formájában, megemlítve ne volna. Mégis alig van társadalmilag elterjedt hangulat, mely objektíve annyira alaptalan volna, mint ez, amely lényegében annyira kifogás, kitérés lenne az igazi problémák komoly megragadásával szemben. Bibó István ismertté vált cikkében kifejezést adott ennek a hangulatnak. E cikk körül lefolyt elfogulatlan nyilvános vita a legvilágosabb bizonyíték arra, hogy mennyire alaptalan ez a nagyon elterjedt hangulat.

Persze, e mögött a hangulat mögött valóságos probléma is lappang.

Vannak, akik a szólásszabadságot csak akkor ismerik el fennállónak, ha bármely ellenforradalmi ideológiát is szabad hirdetni és terjeszteni. Ez tévedés. A demokrácia, különösen a népi demokrácia gondolat- és szólásszabadsága nem jelenti azt, hogy mindenki, „minden magyar ember", ahogy Veres Péter kifejezte magát, szabadon áshassa alá a most kibontakozó, szervezetileg is, ideológiailag is még gyenge új magyar demokráciát. A demokrácia igazi hívei előtt itt nagy feladatok állanak: elsősorban a demokratikus éberség kifejlesztése; barát, eltévelyedett, ingadozó és ellenség ideológiailag élesszemű, józan és határozott megkülönböztetése és ezzel karöltve ideológiai harc, gondoskodás arról, hogy a letűnt ellenforradalmi korszak veszélyes gondolatrendszerei végre eltűnjenek a magyar közéletből és irodalomból.

Itt különösen nagy és súlyos a népi írók feladata és felelőssége. Mint régi barátjuk szólok hozzájuk, aki sokaknál előbb ismerte fel mozgalmuk korszakos jelentőségét a magyar irodalom számára, mint kommunista, mint olyan világnézet képviselője, amely a saját portáján kíméletlen erővel csinált rendet, leszámolva mindenkivel, aki szektariánus felfogásával veszélyeztette a népi demokrácia felépítését és megszilárdítását. Ezért gondolom, hogy jogom van Veres Péterhez és barátaihoz azzal a kéréssel fordulni: csináljanak ők is rendet a maguk portáján; nekik könnyebb és eredményesebb lehet a munkájuk abban, hogy híveik világfelfogását a demokratikus tisztázódás felé vezessék, mint ahogy az a kívülről jött kritika számára lehetséges.

Minden irodalmi megbeszélés elsősorban arra való, hogy az úgynevezett kényes kérdések baráti és őszinte megvitatás tárgyává váljanak. Ezért örülök, hogy Veres Péter szóba hozta itt a Németh László-kérdést. Vitán felül áll, hogy Németh László tehetséges író. Senkinek sincs joga arra, hogy írói megszólalása elé akadályokat gördítsen. Mi, kommunisták tesszük ezt a legkevésbé. Ha elvtársam és barátom, Major Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója darabot kért Németh Lászlótól, úgy ez a legvilágosabb bizonyítéka annak, hogy hogyan viszonylunk mi Németh László írói megszólalásához.

Ámde Németh László nemcsak egyszerűen tehetséges író, hanem egyúttal a „harmadik út", a „a minőségi szocializmus", „a mély-magyar, híg-magyar" elmélet stb. kigondolója. Olyan ideológiáké, amelyek ha történetesen tömegbefolyásra tettek volna szert, múlhatatlanul falnak vitték volna a magyar népet; olyan ideológiáké, amelyek ma, amennyiben még élnek az emberek érzéseiben és gondolataiban, akadályai annak, hogy azok az új demokrácia fenntartás nélküli híveivé váljanak. Ezek

ellen az elméletek ellen múlhatatlanul szükséges a legélesebb ideológiai harc, az egész vonalon, a szellemi élet minden eszközével. Itt is a legelső sorban áll a népi írók feladata és felelőssége, mert az ilyen világszemléletek felszámolása mérhetetlenül gyorsabban megy végbe, ha maguk a népi írók veszik fel ellenük az eszmei harcot. Veres Péter elvont és ezért helytelen szolidaritást hirdetett Németh Lászlóval, Sinkával stb. eltévelyedéseikben is. Mert minden valódi elvi szolidaritásnak az alapja: mélyreható politikai, társadalmi, világnézeti közösség. A szolidaritás csak addig erény, ameddig ilyen eszmei alapokon nyugszik. Nem szükséges, hogy itt, mint kommunista, a mi mozgalmunk tapasztalataira hivatkozzam, amely kíméletlenül szembefordult a legrégibb harcostársaikkal is, ha azok helytelen vagy veszélyes felfogásokat hirdettek. Gondoljon Veres Péter Petőfire, aki nem kisebb íróról és nem kevésbé régi barátjáról, mint Vörösmartyról írta annak politikai eltévelyedése után: „Nem én téptem le homlokodról, Magad tépted le a babért".

Foglaljuk össze: az irodalom egysége sem nem mechanikus uniformizálás, sem pedig a fennálló ellentétek taktikus elsimítása (lásd Babits Mihály), hanem a demokrácia meggyőződéses magyar híveinek eszmei egysége.

Mégis hiba lenne kizárólag az objektív körülményekben és az általuk előidézett hangulatokban keresni az irodalom még mindig fennálló szétdaraboltságának okait. Az igazi okok a magyar demokrácia belső és külső helyzetében, valamint az íróvilág szellemi és erkölcsi magatartásában rejlenek, úgy, ahogy az a negyedszázados ellenforradalom „iskolájából" kikerült.

Nem feladatunk itt politikai képet adni a magyar demokrácia mai helyzetéről. De tudomásul kell venni, hogy az ma még távol áll a tökéletességtől. Úgyis mint demokrácia, úgyis mint kormányrendszer, melynek egy dicstelenül, saját hibáinak, saját antidemokratikus berendezkedésének bűnei következtében elvesztett háború terhes anyagi és erkölcsi örökségét kellett átvennie és felszámolnia. Innen azok az objektív nehézségek, amelyek közvetlenül az írókat is sújtják, és amelyeket már röviden érintettem. Azonban nyíltan ki kell mondani, hogy az íróvilágban általában kevés a megértés, gyenge a szeretet az új demokrácia iránt. Ez nem abban nyilvánul meg, hogy sokan élesen látják és — persze nagyrészt csak magánbeszélgetésekben — bírálják a hibákat és a hiányosságokat, hanem abban, hogy elzárkóznak a most születőben levő új, már ma is látható szimptómái elől; hogy nem akarják az új élet perspektíváit látni;

hogy kizárólag a jelenben élnek és ha tekintetük túlmutat rajta – úgy az inkább a múlt, mint a jövő felé irányul.

Ez a magatartás éppen mint írói magatartás hívja ki a bírálatot. Az igazi írói nagyság messzemenően abban áll: új típusok, új emberek jelentkezését már akkor is meglátni, amikor azokat az átlagember még nem képes észrevenni. Az új embert Rousseau-tól és a fiatal Goethétől kezdve egészen Gorkijig írók látták meg először és tették mindenki számára láthatóvá. Megpróbálom azt a magatartást, amelyre itt gondolok, egy fiatalkori élményemmel megvilágítani. Több mint negyven éve annak, hogy egy kiállításon elragadtatással szemléltem a fiatal Czigány Dezső sikerült képeit. Amikor azonban lelkesedésemnek egy anyai barátnőm előtt kifejezést adtam, az alaposan összeszidott, mondván: micsoda műbarát maga, ha egy festőnek már jó képeket kell festenie, hogy maga a tehetségét észrevegye; a művészetnek az az igazi híve, aki a tehetséget már akkor is tisztán felismeri, amikor a sikerült műalkotás még nem jött létre. A magyar demokrácia még nem fest csupa jó képet. De éppen az író kötelessége volna be nem várni a tökéletes alkotásokat, hanem a tehetséget, az újat, a termékenyet, a jövőbe mutatót már a jelen tökéletlen csíráiban is felismerni. Mi lett volna Wertherből, Raszkolnyikovból, ha Goethe vagy Dosztojevszkij úgy gondolkodnak, mint a mai magyar írók túlnyomó része?

Új életelvek jelenléte funkcióváltozást idéz elő a világszemlélet egész területén, és ezt a változást nem tudják vagy nem akarják a magyar írók tudomásul venni. Nemrég olvastuk egy magyar írótól, mint a marxizmus tanítását: „Üres hassal nem lehet himnuszt énekelni". Ha Szabó Dezsőnek ezt a mondását az ellenforradalom idején munkások ismételték, úgy helyesen beszéltek a régi Magyarország ellen, mely lelkesedést követelt tőlük egy olyan államért, egy olyan társadalmi rendszerért, amely nekik (és az egész dolgozó népnek) csak elnyomást és jogfosztottságot jelentett. De nem lett volna-e egyenesen nevetséges, ha 1793 francia katonáinak azt mondja valaki: „Üres hassal nem lehet a Marseillaise-t énekelni"? Vagy ha a 71-es kommün vagy az 1917-es orosz forradalom katonáinak mondja ezt egy „marxista" az Internacionálé énekléséről? A Marseillaise-t, az Internacionálét éppen azért énekelték üres hassal a forradalmak katonái, hogy a jövőben nekik, gyermekeiknek és unokáiknak többé ne legyen üres a hasuk. Ez a mai magyar helyzet is. A kérdés az: mit jelent ma a himnusz az üres hassal dolgozóknak? Ezt a funkcióváltozást világosan látják és tisztán érzik a hídépítő munkások, a bánya rohamozói, a nagy áldozatok, nehéz körülmények között dolgozó új-

birtokos parasztok – csak az írókban hiányoznék ez a képesség, a jövő perspektíváit felismerni és harcolni, áldozatokat hozni értük?

Annak az ellenállásnak, amellyel ilyen kérdésekben az írók között találkozunk, szerintem, mélyremenő világnézeti gyökerei vannak, amelyeket nem lehet egyszerűen a reakció jelszavával elintézni (bár kétségtelen, hogy nem egy ilyenfajta kritika mögött, tudatosan vagy öntudatlanul, reakciós szimptómák is rejlenek).

A demokratikus szabadság, a demokratikus közélet hiánya főleg Magyarországon és Németországban sajátos írói magatartást fejlesztett ki, melyet Thomas Mann, Wagner Richárdról írván, plasztikusan „hatalomvédte bensőségnek" (machtgeschützte Innerlichkeit) nevezett. Ennek a magatartásnak alapja: közönyösség, sokszor ironikus bírálatban megnyilvánuló közönyösség azzal a kérdéssel szemben, hogy milyen államban, társadalomban él az író, feltéve, hogy az ő tiszta irodalmi produkciójának bizonyos szabad lehetőségei biztosítva vannak, vagy azok legalább bizonyos türelemben részesülnek.

Ez a magatartás nem tévesztendő össze jelentékeny írók önvédelmével az irodalomra kedvezőtlen társadalmi körülmények közepette. (Gondoljunk Flaubert-re III. Napóleon idején.) A „hatalomvédte bensőség" csak akkor lép fel, ha az író belsőleg is egy bizonyos fokig békét köt az antidemokratikus állami és társadalmi renddel, vagy ha írásaiban szakadatlanul működik az a bizonyos „belső cenzor", akiről Heine olyan gúnyosan szokott beszélni; ha ki nem mondott „megállapodás" jön létre a reakciós társadalom és a tehetséges írók között, amelynek értelmében a társadalom még egy bizonyos elégedetlenség költői kifejezését is eltűri, ha az irodalom viszont – a belső, a lelki életre koncentrálván magát – lemond a társadalom központi, égető és kényes kérdéseinek tárgyalásáról és bírálatáról.

Helytelen volna ebben kizárólag negatív vonásokat látni. Az itt elemzett magatartásban van egy bizonyos szükségszerűség: az irodalom integritásának védelme kedvezőtlen külső körülmények ellen. Nem forradalmár természetű íróknál, akiknél irodalmi öngyilkosság lenne legsajátosabb témáik feldolgozásáról lemondani, az igazi irodalom átmentését jelentheti ez nehéz időkben. A veszély, a problematika tulajdonképpen csak ott kezdődik, ahol ez a „megállapodás" már több, mint külsőleges kompromisszum, több, mint kényszerű alkalmazkodás, amikor az írók ebben az állapotban valami magától értetődőt, az irodalom viszonyát a társadalomhoz, sőt igenlendőt, az igazi irodalom részére kedvezőt kezde-

nek látni. Ez Németországban és nálunk viszonylag korán bekövetkezett; a cári Oroszország nagy íróinál soha.

Ennek a felfogásnak a visszfénye az úgynevezett Ferenc József-korszak apoteózisa, amikor is abból a tényből kiindulva, hogy az objektíve meglehetősen kedvezőtlen körülmények ellenére, melyeket egyedül Ady látott és bírált meg helyesen, jövőbe látóan, az ország fejlődése robbanásszerűen vetett felszínre egy egész sor kiváló írót, irodalmi virágkort, visszavágyódásra érdemes kort konstruálnak.

Az irodalom ebben megnyilvánuló céhszerű értékelése, mely persze szubjektíve mint a kultúra féltése és imádata szokott jelentkezni, még némileg jogosult volt, bár sohasem hatolt a kérdések velejéig, ha a Ferenc József-kort összehasonlította az ellenforradalmi korszakkal, hogy utóbbinak a kultúrára kedvezőtlen jellegét kidomborítsa. Az igazi probléma ott kezdődik — és ez ma aktuális kérdés —, ahol ismét főleg beszélgetésekben, legfeljebb célzásokban, a demokrácia „káosza" könnyűnek találtatik a Bethlen-, sőt a Gömbös-féle „konszolidációval" összemérve, ahol az utóbbiak „szólás- és gondolatszabadsága" dicséretet kap a demokráciában uralkodó „terrorral" szemben.

A „hatalomvédte bensőség", mint kiemeltük, céhszerű ideológia: az egyes írók kicsiny, napi, szakmai érdekeit fölébe rendeli az irodalom korszakos érdekeinek. És csak az a különös, hogy számos író — és az általuk befolyásolt közvélemény — szemében a helyzet pontosan megfordítva tükröződik: úgy, mintha itt védenék meg az irodalom, a kultúra legszentebb javait azokkal a követelésekkel szemben, amelyek (mint a demokráciában) a napi politika porába, sarába akarják azt lehúzni. Az a veszélyes, légüres tér, mely így az irodalom körül kialakul, az az elkülönülés a népélet nagy kérdéseitől és ezzel magától a néptől, most már az írók előtt mint ideál, mint az irodalom, a művészet, a kultúra lényege jelenik meg.

Ezzel — világszemléleti síkon — elérkeztünk az arisztokratizmus, az antidemokratizmus kérdéséhez. Jól értsük meg: most nem is közvetlenül politikáról beszélünk, hanem világnézetről, írói magatartásról. Ez az arisztokratikus világnézet az utolsó félszázad folyamán mindig uralkodóbb lett Európában, elsősorban ismét Németországban és Magyarországon, ahol nem kellett forradalmakból született demokratikus világnézeteket megrendíteni vagy félretolni, hanem ez az új arisztokratizmus mint egyszerű modernizálódás, bekapcsolódhatott a régi magyar dzsentri- és a német junkervilágba és világnézetbe.

Vessünk egy rövid pillantást az általános helyzetre. Magyarországon

a kapitalizmus fejlődése felbomlasztja a hűbériség összes maradványait, anélkül azonban, hogy ennek politikai, sőt társadalmi következményeit levonnák. 1848 és 1918 ebből a szempontból eredménytelenül ostromolták a régi Magyarországot. A dzsentri továbbra is politikai és társadalmi vezetőréteg maradt. Nálunk — ellentétben a francia, az angol (sőt az orosz) fejlődéssel — nem a forradalmi demokratikus ideológia határozta meg az ország, az irodalom világnézeti fejlődését, a hűbéri osztályok maradványai tehát nem kényszerültek az új világszemlélet formáihoz alkalmazkodni vagy Don Quijote-i harcokat folytatni ellene, hanem ellenkezőleg, a polgári ideológia simul messzemenően hozzá a dzsentri folyton dekadensebbé váló világképéhez vagy a legjobb esetben mellette, az általa megszabott keretben, egy bizonyos lelki gettóban képes csak kifejezésre találni. (Csak kivételes nagy egyéniségek, mint Ady, mint József Attila, nem vetik magukat alá ennek a fejlődési iránynak.)

Ez a különleges magyar fejlődési vonal egyesül az imperialista korszak általános demokráciaellenes világnézeti áramlataival. Az egész korszak egyik központi kérdése: a régi típusú, a formális demokrácia válsága. Ebből a válságból azonban két kivezető út van: az egyik előre vezet, a népi demokrácia vagy a szocialista demokrácia felé, a másik visszafelé olyan ideológiai úton, mely a német világnézet fejlődésében Nietzschétől Rosenbergig „klasszikus" formát kapott.

E világnézet fővonásai: egyfelől az új arisztokrácia, az új elit követelése, másfelől a tömegmegvetés, a tömegektől való irtózás. (A fasiszta demagógia specialitása az volt, hogy ezt a világnézetet időlegesen kétségbeesett tömegek fanatizálására tudta felhasználni.)

Az új világnézet mindkét mozzanata Magyarországon termékeny talajra talál. Minél erősebben rendül meg a dzsentri anyagi alapja, annál erősebben alakul ki az az ideológia, mely a dzsentriből új elitet akar csinálni. 1918 után ez az ideológia valamit veszít nyíltan dzsentri jellegéből, de mivel faji alapon követeli egy új magyar elit kialakítását, még a plebejus érzelmű Szabó Dezsőnél sem vezet a régi dzsentri-Magyarországról való radikális leszakadásra. Így, ha a jobboldali forradalom, a „harmadik út" ideológusai ezt az arisztokratizmust, ezt a tömegellenességet világnézetük középpontjába helyezik, úgy az, amit itt produkálnak, csak dekadens folytatása a dzsentroid világ ideológiai fejlődésének. (Világos, hogy ezzel nem jellemeztük Szabó Dezső vagy Németh László egész világképét, de az olyan népi írók fejlődése, mint teszem Erdeié, világosan mutatja, hogy mit jelent világnézetileg is, irodalmilag is a régi Magyarországtól való teljes elszakadás.)

Dekadensnek mondtuk ezt a világnézetet, mert egész alaphangulata a pusztulás, az emberiség és különösen a magyar nemzet halálhangulata benne az uralkodó mozzanat; a reménytelenség, a perspektívátlanság. És ezen az alaptényen mit sem változtat, ha — valamilyen világnézeti salto mortale alapján, valamely credo quia absurdum est segítségével — ebből a halálhangulatból kétségbeesetten tragikus „aktivizmust" igyekeznek kifejleszteni. (Ennek a fordulatnak „klasszikusait" ismét a német gondolkodók között találjuk meg Nietzschétől egészen a Rosenberg-féle „heroikus realizmusig".)

A halálhangulat, a pusztulás, az enyészet igenlése és szeretete, a halál, a betegség, a pusztulás iránt érzett szeretet nem véletlen jelenség, sokkal több, mint puszta irodalmi divat. Abban a társadalmi rétegben, mely Magyarországot, a magyar kultúrát a kezében tartotta, nagyon is megokolt volt ez a halálhangulat. Meg is szólalt nemegyszer az új magyar irodalomban; így Krúdy Gyulánál, így — persze már kívülről nézve — Móricz Zsigmond *Úri muri*jában. A magyar kultúra alapvető szerencsétlensége, hogy ez a világkép mélyen hatott olyan írókra és ideológusokra is, akiknek erre, társadalmilag nézve, semmi okuk sem volt. Persze nekik is voltak nyugati példáik. Az imperializmus, az imperialista háború világkrízisét mindenfelé világnézeti krízis kísérte és fejezte ki. Ez a világnézeti krízis azon a nagyon is jogosult érzésen alapszik — bár szerzőiknek erről igen kevéssé van tudomásuk — hogy az az imperialista világ, amelyben fél százada élünk — ha zavartalanul halad tovább a maga előírt útján — végső rothadásba vagy megsemmisítő katasztrófába viszi az egész emberiséget. Azok az ideológusok tehát, akik lelkileg nem tudtak leszakadni az imperializmus talajáról és ezért nem tudtak szembefordulni vele, szükségképpen ennek a világnézeti krízisnek, a dekadencia áramlatainak sodrásába kerültek. A mi társadalmi rendünk, a mi ideológiai fejlődésünk ehhez az általános irányzathoz csak bizonyos különleges árnyalatokat adott hozzá. Mint Németországban, úgy nálunk is mindez az imperializmussal szemben álló világnézeti és irodalmi ellenzék eszmei gyengeségét, védtelenségét hozta létre, különösen az így eluralkodó pesszimizmus és perspektívátlanság, arisztokratizmus és tömegellenesség mélyen bénító hatását a társadalmi renddel érzelmileg szemben álló osztályok íróinak egy részére is.

Ennek a pesszimizmusnak, ennek a halálhangulatnak — látszólag, de csak látszólag — komoly gyökerei vannak a magyarság nemzeti létében: ez a halálhangulat úgy lép fel, mint a tisztán a maga erejére utalt, a reménytelenül magára hagyott magyarság nemzeti létének féltése. Ennek

a mélyen átérzett hazátféltésnek adott hangot Illyés Gyula, ebből vezetve le az egész magyar költészeten végigvonuló pesszimista alaphangot. Illyés szerintünk módszertanilag ott téved, ahol általánosít. Marx helyesen mondja, hogy a kérdések egész sora általánosságban megoldhatatlan; ha azonban konkrétan tesszük fel a kérdést, akkor a helyes kérdésfeltevés már magában foglalja a megoldást. Ilyen a magyar költészet állítólagos pesszimizmusa is. Éppen itt nem szabad általánosítani és a modern pesszimizmus közös nevezőjére hozni igen különböző és vele sokszor csak rendkívül lazán összefüggő, sokszor egyáltalában kapcsolatban nem levő jelenségeket. Ha Kemény Zsigmondnál pesszimista alaphangot találunk a 48-as forradalom bukása után, úgy ennek semmi köze nincs Ady Endre ama pesszimizmusához, melyet a forradalmi erők kimaradása a forradalom felé rohanó időben belőle kiváltott. De a konstrukció általánosításból kinövő helytelensége még messzemenőbb. Illyés egy beszélgetésben maga is helyesen utalt arra, hogy szemben a magyar költészeten végigvonuló pesszimista hangulattal, a magyar népdal nem ismeri a pesszimizmust. De utalhatunk Illyés Gyula saját költészetére is, mely talán a legerősebb bizonyíték itt kifejtett nézetei ellen. Az ő poézise és prózája egyaránt, éppen ott, ahol tartalmilag és formailag is a legmagasabb fokot éri el, nem ismeri a pesszimizmust, messze föléje emelkedik ennek a halálhangulatnak.

Mi ennek az ellentmondásnak az igazi társadalmi alapja? Az, hogy sokan, persze a legtöbbször öntudatlanul, jogosulatlanul azonosítják a régi, dzsentri vezetés alatt álló Magyarország sorsát az igazi, a népi, a munkás- és paraszt-Magyarország sorsával. Az előbbit illetőleg jogosultnak bizonyult a legsötétebb pesszimizmus is. Hiszen, ha a haladás szempontjából kedvezőtlen társadalmi és politikai erők nem zavarták volna a fejlődés folyamatát, már 48-ban el kellett volna pusztulnia; még inkább 1918-ban. Érthető, ha a régi Magyarország ideológusai rendjük elkerülhetetlen bukását azonosítják Magyarország sorsával. Erre azonban éppen Illyés Gyulának semmi oka sincs és legjobb alkotásaiban nem is kapcsolja össze a két kérdést. Mert mi féltenivalója van egy munkás- és paraszt-Magyarországnak? Ez a magyar nép, az igazi magyar nép éppoly halhatatlan, mint a jugoszláv vagy a bolgár parasztok népe. Éppen úgy túlél minden bajt és szenvedést, éppen úgy leráz magáról, ha népi öntudata felébred, minden hazai vagy idegen igát. És ha a munkások és kisparasztok magyar népe magára talált, testvéri közösségben élhet a szomszédos kisebb-nagyobb munkás- és parasztnemzetekkel. Hiszen az ellenségeskedést és vele a nemzeti halálveszedelmet csak a dzsentri Magyarország csatlós-imperializmusa váltotta ki.

A halálhangulat, az igazi pesszimizmus - az Adyé sem pesszimizmus ebben az értelemben — mindig a történelmileg halálra ítélt osztályok, halálra ítélt társadalmi rendek sajátossága.

Helytelen volna ebben a kérdésben csak az ellenforradalmi időre szorítkozni. Ott csak akuttá vált ez a krízis. De az első világháborút megelőző, külsőleg békés, virágzó kultúrájú korban már uralkodó világnézet volt ez a pesszimizmus, ez a perspektívátlanság, főleg az írók között. Ez sem véletlen. Az objektív társadalmi fejlődés már régóta nem tudott — az egyetlen Oroszországot kivéve — ideálokat adni az irodalomnak. A társadalom szerkezete, minden megjelenési formája, a társadalmi átalakulás folyamata és benne az ember szerepe, maga a világnézeti válság nem volt olyan természetű, hogy az írók és közönség számára láthatóvá válhatott volna a régi ideálok összeomlása mellett az új ideálok kibontakozása.

Az így létrejövő lelki magatartás pedig mélyen kihat az író egész szemléletére, stílusára. Az irodalom számára alapvető különbség, hogy az író értelmesnek látja-e az életet a maga egészében, a maga objektivitásában, vagy pedig tagadja az értelmet, legfeljebb mint valami pusztán szubjektív lelki sajátosságot tekinti, mely ellenségesen áll szemben a zűrzavaros, objektív, lényegében értelmetlen, értelemellenes külvilággal. Közvetlenül szubjektív magatartásbeli különbségről van itt szó. De az objektív gyökerek visszanyúlnak magába a társadalmi valóságba. Nem az a kérdés, legalábbis nem elsősorban az, értelmesnek akarja-e vagy tudja-e látni az író az életet, hanem az, hogy az emberi fejlődés, az emberi lét értelméből az objektív társadalmi körülmények következtében mi válik láthatóvá, mi van eltakarva, szinte felfedezhetetlenül. Még az is, hogy az egyes ember, az egyes író milyen messzire hajlandó és képes gondolatilag elmenni, hogy a mai nap esetleges sötétségén túl az értelem fényét felfedezze, messzemenően társadalmi kérdés. A munkásosztály, melynek világnézete a legátfogóbb perspektívában tekinti az emberiség fejlődését, az őskommunizmustól a szocialista felszabadulásig, a legkevésbé fogékony a modern pesszimizmus, az imperialista halálhangulat iránt. Viszont az értelmiség, amelyben a kapitalista fejlődés a legerősebben fejleszti ki az atomizált tudatot, különösen annak művészet iránt fogékony része, melyet éppen ez az érzékenység kapcsol a pillanathoz, mely a legerősebben válik ki — a kapitalista munkamegosztás következtében — a társadalom reális életéből, esik a legkönnyebben áldozatul a kor halálhangulatának.

Az élet objektív értelmessége csak akkor válik átélhetővé, érzékelhetővé, ábrázolhatóvá, ha mint a társadalmi élet objektív értelmessége jelentkezik. A pusztán szubjektív elemekből felépült, az objektív valóságba pusztán belevetített értelem szükségképpen mindig megtörik az értelmetlen közeg ellenállásán. Ha tehát itt írói pesszimizmusról beszélünk, akkor nem arról van szó, derűsen vagy borúsan látja-e az író a világot, a szépet vagy a szörnyűt látja-e benne túlsúlyban. Shakespeare vagy Dante több szörnyűséget láttak és írtak le, mint Céline, vagy mint a pesszimista dezilluzionista irodalom első nagy képviselői, Flaubert vagy Jacobsen. Shakespeare, Dante világképe, ábrázolt világa mégsem vált soha értelmetlenné. A tragédia csak a modern felfogásban a világnézeti pesszimizmus kifejezési formája. Nem volt az a görögöknél, Shakespearenél, Racine-nál vagy Goethénél. Az egyén tragédiája nem mond ellent a világrend értelmességének — feltéve, hogy ez az értelmesség az író számára láthatóvá és így a műalkotásban ábrázolhatóvá válik. Tolsztoj paraszti világfelfogásából kiindulva *Három halál* című novellájában gyönyörűen írja le a puszta meghalás világnézeti különbözőségét aszerint, hogy a szereplő embereknek társadalmi létük értelmes életet adott-e vagy sem. Hogyha én — sok ellentmondást kiváltva — írásaimban a nagy realizmusról beszéltem, mindig elsősorban az élet ilyen objektív értelmességének poézisére gondoltam.

Az imperialista világrend sokáig lappangó válsága azonban nemcsak az élet objektív értelmetlenségét szuggerálja az irodalomnak, hanem az összeomlás, a hanyatlás, az enyészet, sőt a rothadás szeretetét is. Ez a legszorosabban összefügg azzal, hogy a modern pesszimizmus mindig mint arisztokratikus világnézet lép fel. Mindenfelé akadnak az uralkodó rendnek gerinctelen ideológiai kiszolgálói, akik készségesen fehérnek mondják a feketét, akik Mirabeau-t csinálnak Homais patikusból. Nincs érthetőbb annál, minthogy ezzel a szolgai és hazug optimizmussal szemben mindenütt fellép az irodalomban az igazság kíméletlen kimondása, az álarcok letépése, az álnagyságok leleplezése, az egészségesnek hazudott beteg társadalom igaz diagnózisa. Nincs érthetőbb annál, mint hogy az igazi író lenézi és megveti az ilyen optimista szépítgetést. De minél mélyebbé válik a világnézeti válság, minél kifejezettebb ez az arisztokrata pesszimisztikus befeléfordulás, annál pozitívabb érzelmi hangsúlyt kapnak azok a törekvések, érzelmek, szenvedélyek, melyek nem találhatják meg helyüket ebben a világban. És a folyamat kibontakozásában annál igenlőbb hangsúlyt kap a morbid, a halál, a betegség, az enyészet. Thomas Mann már csak azért is reprezentatív költője korunknak, mert az ő műve

ábrázolja a megbetegedés és a kigyógyulás szinte egész históriáját. És nem véletlen, hogy a kigyógyulás története Thomas Mann-nál párhuzamosan fut a demokráciához való megtérésével.

Nem szorul kommentárra, hogyan vegyülnek össze ennek az imperializmusban létrejött pesszimisztikus világszemléletnek legkülönbözőbb árnyalatai a „hatalomvédte bensőséggel"; hogyan jött létre ilyen alapokon egy formailag, érzésvilágában magasrendű irodalom, mely – érthető gőggel – elutasítja magától azt a környezetet, amelyben élni kénytelen és amely megtalálja a maga visszhangját egy értelmiségi rétegben, mely a környező társadalomhoz ugyanígy viszonylik.

Ebbe a világba tört be a fasizmus, a második világháború. Ennek a világnak alkonya az a társadalom, mely most születik meg a romokban heverő Európa minden országában. A régi, a formális demokrácia válsága tetőfokát érte el a fasizmus győzelmében. A fasizmus bukása után, a fasizmus bukása következtében azonban láthatókká váltak az új, értelmes és emberi világba vezető utak. És ezzel szükségessé válik nemcsak a politikában, hanem a világszemléletben, az irodalomban is a múlt revíziója, a múlttal való leszámolás, hogy szubjektíve is lehetséges legyen az új jövő felépítése.

Azt hisszük, sok íróban itt van – érthető módon – az újjal szemben tanúsított belső ellenállás igazi, legmélyebb gyökere. Kedvezőtlen viszonyokkal, ellenforradalmi nyomással, fasiszta terrorral küzdve megőrizte írói integritását; ilyen külső és belső harcok közepette alakult ki emberi és írói egyénisége. Sok íróban tehát igazi, őszinte, mélyen átérzett, szubjektíve jogosult érzések tiltakoznak az ellen, mintha most világszemléleti átállításra, emberi átformálásra, irodalmi áttanulásra lenne szüksége. Persze, ha ez a felszínen nem is látszik, ellenkező jelek is vannak. Nekem személyesen módomban volt beszélni a fiatal írónemzedék egyik legtehetségesebb tagjával, aki az élet értelmetlenségén alapuló szürrealista irodalom egyik legkiválóbb képviselője volt és aki most világosan látja, hogy a mai életben való eligazodásra, a mai élet anyagszerű, vagyis költőileg igazán magasrendű ábrázolására teljes irodalmi átváltás szükséges. De ez a tudatosság ma kétségkívül még kivételes eset.

A belső ellenállás tehát itt igen erős. És legyünk őszinték: az ellenállás legtöbbször ellenünk, kommunisták ellen irányul, mert mi vagyunk azok, akik minden téren a leghatározottabban vontuk le az összes következtetést az új helyzetből és annak szükségleteiből, a kultúra és az irodalom terén is. (Hogy teljesen őszinték legyünk, mondjuk ki azt is: nem

minden kommunista beszéd vagy cikk — mely ezt az általában helyes elvet hirdette — állott a kor követelményeinek legmagasabb színvonalán; nemegyszer belevegyültek abba az — általában túlhaladott — szektás szellem egyes maradványai is.)

De végeredményben természetesen nem a kommunisták „követeléseiről" van itt szó. Nem egyes emberek, nem pártok lépnek fel új követelésekkel, hanem maga a kor. Új Magyarország készül: a dolgozó nép, a munkások és parasztok Magyarországa. És ez azt jelenti: olyan néprétegeké, amelyek ifjak, jövővel terhesek, amelyek előre és nem hátra néznek, ha ideálokat keresnek és találnak vagy találtak; amelyek olyan társadalmat akarnak teremteni, amelyben minden ember életének ismét értelme lehet. Ennek az új társadalomnak kell megfelelő kultúrát, irodalmat, művészetet, világnézetet teremteni. Nem a semmiből; nem mindent elölről kezdve, de nem is egyszerűen folytatva a legtöbb művész tegnapját. Mert — első látásra különös, de mégsem meglepő —, hogy a tegnapelőttinek, a még régibbnek, Petőfinek és Adynak, Móricz Zsigmondnak és József Attilának mélyebb gyökere, hangosabb visszhangja van a mai életben, mint számos közvetlenül kortárs jelenségnek.

Mit kíván ez a születendő új világ az íróktól? Nem kívánja múltjuk, emberi és írói egyéniségük megtagadását, nem terméketlen meakulpázást. Csupán azt, hogy szívvel-lélekkel, legbensőbb egyéniségükkel mondjanak igent arra, ami ma készül. Csupán azt, hogy semmi mással nem törődve fejest ugorjanak az új világ árjába. Átállítás ez? Igen. Goethe mondotta:

Drum fassen Geister, würdig gross zu schauen,
zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen.*

Elvesztése ez az egyéniségnek, az eddig elért és nehezen megszerzett írói kultúrának? Nem hiszem. Előttünk Thomas Mann megtette már ezt az utat a betegség, az enyészet, a halál vonzódásától az élet, az egészség, a demokrácia igenléséig.

Az új demokrácia feltétlen igenlése, bármilyen formában történjék is, bármilyen kritikával kapcsolódjék is össze az egyes jelenségeket illetően: ez a szubjektív alapja a magyar irodalom elérendő egységének. Semmiféle világnézeti, művészeti, stílusbeli eltérés nem szakítja szét ezt az egységet,

* *Ezért, hogy minden fényes, büszke szellem*
Oly végtelen bízik a végtelenben.
(Tandori Dezső fordítása)

ha a szubjektív alap megfelel az objektívnek. Mert akkor, mint a reformkorszakban, az egész magyar irodalom különböző utakon ugyanannak az időnek új emberét fogja keresni, minden író, minden irodalmi irány a maga módján és a többivel küzdve, de végső fokon mégis együtt. Akkor minden eltérés csak új színt jelent a végül mégis egységes képben, mely az új Magyarország új irodalmi felvirágzását ábrázolja. Csakis ilyen mélyen világnézeti, magán az irodalmon túlmutató elveken épülhet fel a magyar irodalom egysége, éppen az irányok és egyéniségek különbözőségéből. Ilyen elvi egység nélkül még az összetartozásoknak is csak klikkjellegük lehet.

Ezek a töredékes megjegyzések csak a legfontosabb kérdések legáltalánosabb körvonalait jelezhették. Az írók összességének, valamennyi író aktív részvételének lehet csak meg az az ereje, hogy az irodalom egységének gondolatát igazán konkretizálja, hogy a magyar irodalom egységét a valóságban megteremtse.

1946

Népi írók a mérlegen

Elkerülhetetlen, hogy a következő fejtegetések folyamán politikai, világnézeti és irodalmi szempontok szakadatlanul egymásba átcsapjanak. Ez nemcsak a marxista irodalomszemlélet természetes módszere, hanem itt egyúttal a tárgy lényegéből is adódik. Mert hiszen éppen a népies mozgalmat jellemzi, amint azt Darvas József nemrég egy visszatekintő cikksorozatában megírta, hogy irodalmi mozgalomból fejlődött politikai mozgalommá, politikai párttá. És másrészt erre a mai pártmozgalomra szintén jellemző, hogy kapcsolata az irodalommal szorosabb, mint a többieké, hogy ma is sokkal könnyebben és gyorsabban vált át politikáról irodalomra és vissza, mint egyéb politikai alakulatok. Módszerünk tehát itt magának a tárgynak jellegéből szervesen nő ki.

Lenin egy Gorkijjal folytatott beszélgetésében azt mondotta Tolsztojról: „Ez előtt a gróf előtt nem volt még paraszt a mi irodalmunkban". Ennek a kijelentésnek természetesen nem az az értelme, mintha Lenin szerint a Tolsztoj előtti orosz irodalomban nem akadnának a parasztéletnek, a paraszti léleknek kiváló ábrázolásai. Lenin itt azt akarja mondani, hogy Tolsztojnál jelent meg először az orosz irodalomban a paraszt a paraszt szemével nézve, a paraszti életfelfogás nézőpontjáról ábrázolva, tehát a paraszt nem mint a költészet tárgya — bár esetleg kiváló realizmus tárgya —, hanem mint alanya.

A szükséges megszorításokkal ez a lenini mondás igen megfelelő kiinduló pontja lehet a magyar népi irodalmi mozgalom igazságos mérlegelésének. Lenin más helyen Tolsztojt az orosz parasztmozgalmak, parasztmegmozdulások, elégedetlenségek tükrének nevezi. És hozzáteszi, hogy ennélfogva Tolsztoj világszemlélete és ábrázolásmódja az orosz parasztfejlődést mind erényeiben, mind gyengeségeiben tükrözi. Ezt a szempontot múlhatatlanul alkalmazni kell a magyar népi irodalmi mozga-

lomra is. Nem fölényeskedő, elvont racionalista kritikáról van szó. Nagy történelmi mozgalmakhoz, osztályok, népek ébredéséhez azoknak gyengeségei szerves szükségszerűséggel hozzátartoznak. Ha az alvó óriás álmában vagy felébredésekor esetlen mozdulatokkal nyújtózkodik, felületesség és ízléstelenség a tisztán esztétikai kritika.

Ugyanakkor azonban bármely mozgalom gyengeségeinek idealizálása mindig káros hatással van fejlődésére. Veszélyes mind politikai, mind kulturális és irodalmi szempontból. Annak a kritikának, amelyet mi marxisták a népi mozgalom felett gyakorolunk, már megvannak a maga hagyományai: elismerjük a gyengeségek történelmi gyökereit, szükségszerűségét, de ezt a ténymegállapítást összekötjük azzal a kísérlettel, hogy tisztázzuk a tisztázásra szorulót, hogy javítsunk a hibákon, hogy előrevigyük az ingadozókat. A hagyomány létezését és jogosultságát a népi írók maguk is elismerik. Veres Péter például néhány évvel ezelőtt kiemelte a marxisták különleges helyét azok között az irányzatok között, amelyek őket bírálták: „A valódi marxista szocialisták pedig külön állanak s nem annyira harcolnak ellenünk, mint inkább elégedetlenek velünk, mert radikálisabb és következetesebb állásfoglalást követelnek tőlünk a dolgozó osztályok ténylegesen osztályharcos mozgalma mellett... Megvallom, engemet és még néhányunkat csak ennek a csoportnak a véleménye érdekel..."

A népi írók mozgalma hatalmas kitágítása a magyar irodalomnak, de — bár döntő lépést jelent annak megújhodása felé — mégis csak lépés előre és nem beteljesedés: nem szünteti meg a magyar irodalom 67 óta fennálló kettéválását. Sőt ideiglenesen még el is mélyíti azt, amennyiben a városi és a falusi (most már paraszti) irodalom ellentéte másként, élesebben, szenvedélyesebben nyilvánul meg, mint régen. Ennek az elválásnak legfőbb oka a városi (urbánus) irodalom meg nem értő türelmetlensége a népi írók gyengeségeivel, hibáival, sőt nemegyszer erényeivel szemben is. Azonban az is fontos szerepet játszik, hogy a népi írók fejlődésük fővonalában szintén nem képesek azt az egyetemes nemzeti jelleget elérni, mely felülemelkedik ezen a kettősségen, amelyet a háború előtti korszakban Ady, a háború utániban József Attila reprezentált. Legjobb műveik errefelé törekszenek és gyakran meg is közelítik ezt a színvonalat, de azt lehetne mondani, csak utólag, csak irodalomtörténeti jelentőségükben érik azt el. Maga a mozgalom — az említett gyengeségek miatt — minduntalan mélyíti a szakadékot a haladó városi és a falusi paraszti irodalom között, amennyiben reális okokat ad az ellentétek kiélesedésére.

Mindennek ellenére ez a legnagyobb jelentőségű irodalmi eseménye az ellenforradalmi korszak negyedszázadának. Ez ad új fiziognómiát a magyar irodalom fejlődésének.

A népi írói mozgalom kezdetén Szabó Dezső áll. Skolasztikus kérdés volna: mennyiben igazán népi író Szabó Dezső? A szó szoros értelmében kétségkívül nem. Mert maga az igazi mozgalom a forradalmak és az ellenforradalom csalódásainak terméke, Szabó Dezső pedig, csakúgy, mint a tőle minden más tekintetben mélyen különböző Móricz Zsigmond, még a háború előtti időből, a *Nyugat* irodalmi forradalmából nőtt ki. Sőt Móricz művészi iránya hasonlíthatatlanul közelebb áll a népi irodalomhoz, mint Szabó Dezsőé. Ezért lehetett közöttük termékeny és erős kölcsönhatás. Móricz utolsó korszaka kétségkívül a népi mozgalomba torkollik bele (*Rózsa Sándor*). Egészen más Szabó Dezső irodalmi helyzete. Művészi kifejezésmódja, mely igen közel áll az első világháború és az azt követő évek expresszionizmusához, elvont alakrajzolása, szenvedélyes retorikája stb. szöges ellentéte a népi irodalom főirányainak. Ez a művészi — és az azt meghatározó társadalmi és világnézeti — magatartása okozza, hogy őt irodalmilag nem termékenyítette meg a népi mozgalom fellendülése. Ellentétben Móricz Zsigmonddal, a fellendülés idején is megmaradt magányos bölénynek. És mégis alig van író, akinek olyan mély hatása lett volna a népi irodalom — főleg ideológiai — fejlődésére, mint neki. Mégpedig jóban és rosszban, sőt nemegyszer inkább rosszban, mint jóban.

Ezért ezt az összefüggést itt, bevezetőben, röviden érinteni kell. Különösen azért, mert a későbbi fejtegetéseinkben mindinkább kibontakozó, alapvető kérdés: a parasztsors tükröződésének problematikája az új, részben paraszti értelmiség gondolat- és érzésvilágában nála ritka élességgel látható. Ennek oka abban keresendő, hogy Szabó Dezső kapcsolata a parasztsághoz sokkal elvontabb, sokkal inkább csak vágy, csak álom, csak követelés és elhatározás, mint a későbbi — részben — magából a parasztságból származott íróké.

„Népért síró, bús, bocskoros nemes"-nek mondja magát Ady. Őnála nemcsak magasabb rendű és átfogóbb egyetemessége miatt kap tisztább formát ez a problematika, hanem azért is, mert Ady lírikus. A líra ugyanis megengedi, sőt megköveteli, hogy éppen ezek a — nagyon problematikus — helyzetek, érzések, gondolatok teljes intenzitásukban és egyoldalúságukban kifejezésre jussanak, s ha szubjektíve őszinték, ha teljes becsületességgel feltárják a problematikus helyzetet, ha komolyan hangot adnak a belőle kinövő lelki kétségeknek, esetleg teljes tanácstalanságnak:

mint líra teljesítették hivatásukat, művészileg tökéletesek lehetnek. Ha azonban valamely így adódó konfliktus tragédiává mélyül vagy epikává szélesedik, akkor nem elég a helyzet pusztán belső, szubjektív dialektikájának mégoly őszinte átélése, akkor a konfliktus objektív mozgató erőinek művészi általánosítása, emberi cselekvésekbe és szenvedélyekbe való helyes transzpozíciója, a társadalmi valóság lényegének, lényeges fejlődési útjának költőileg helyes felismerése szükséges. Mivel az egész népi irodalom fejlődése idején ez a problematika — tükrözött valóság és tükröző költői alany között — szakadatlanul fennáll, mivel a népi irodalom folyton kényszerül felvetni a kérdést, hogy kinek a hangja szólal meg benne, hogy csakugyan a parasztság szenvedése beszél-e belőlük, vagy pedig csak valamiféle szűk költői szubjektivitás, nem véletlen, hogy ennek az irodalomnak a legőszintébb és legmélyebb, művészileg legkevésbé problematikus megnyilvánulásai ilyen lírai formát öltenek. Itt Illyés Gyulát kell idézni. Néhány verse egyszerre világítja meg a kérdés mind művészi, mind társadalmi oldalát.

Egy hajóutazás leírását kapjuk. A költő látja a fűtők embertelen munkakörülményeit. „»Megszokták már« — szólt könnyedén mellettem valaki". Itt indul meg a versbe foglalt konfliktus. A költőt nem nyugtatja meg a csend, a természet szépsége, a magára diktált felületes vigasz. Apja képe jelenik meg előtte és nem tud tőle megszabadulni:

— Bolond vagy — sziszegtem magamban.
— Áruló! az vagy, semmi más! —
csattant egy másik hang szívemben
s tagolta egyre rá a dohogás.
— Áruló! Hazug! Nyomorult vagy!
Lapuló bérenc!... — Ha megint
alul kerülnél, a fűtőkhöz:
megszoknád azt a fojtást, azt a kínt? ...
.....
Néztem kapkodva a vizet, a
futó tájat, mintha velem
már nem is ez a hajó futna,
hanem a dohogó történelem.
Mintha dühöngve, hányingerlőn
az rázna, könyörtelenül
tagolva a szót: nem feledhetsz,
nem menekülhetsz, — bárhová kerülj!

Vagy egy másik versben: észreveszi, hogy hangsúlya, szava egészen apjáé. „Ki szól?"–mered felé a kérdés.

... Van helyem, szavam sok helyen.
Szmokingban, márványkandallóhoz
dőlve vitázom. Hirtelen:
mit szólna mostan ő szavamhoz
— vág belém — s e finom kör ahhoz,
ha egyszer az ő szavát,
a vén cselédét hallanák?

Mind a két szép vers tökéletes külső és belső helyzetexponálás és mint ilyen, nem is igényel választ. Választ csak az egész népi mozgalom *akart* adni; illetve minden epikai és drámai terméke köteles lett volna adni. De bármennyire érzik is a népi írók ezt a problematikát, azt, hogy nem magától értetődő, hogy az osztály ideológusa ne önmagát, ne szubjektív vágyódását, ne az elszakadt értelmiség belső kérdését fejezze ki, hanem igazán a népnek, a parasztságnak igyekezzék hangot adni — még legjobb műveikben is a legtöbbször csak a kérdésfeltevésig (a lírai helyzetig) tudnak eljutni. A legtöbbször azt ábrázolják, hogy a nép hangja egyáltalában megszólal; annak igazán konkrét tartalmai sokkal kevésbé jutnak érvényre. Ezt mutatják *A puszták népe* és a *Magyarok* önéletrajzi részei, ezt Darvas *Szakadék* című drámája stb.

Szabó Dezső ereje és gyengesége e tekintetben abban nyilvánul meg, hogy itt — a maga számára — nem is lát problémát. Ebből formai lendület tekintetében az erő forrása lesz; ennek azonban a végső tartalmak elvontsága és szegénysége felel meg. Így az ő Böjthe Jánosa (*Elsodort falu*) így beszél magáról: „Néha úgy érzem, hogy a falu gerince és izma vagyok s csak ki kell nyújtóznom egy merész nagyot és nem lesz éhes táj, nyomorúságos család és vézna test. Az ő életük az én morálom." Persze, ha a valóságos regényábrázolást és nem Szabó Dezső vágyképét nézzük, ebből a patetikusan hirdetett egységből alig látható valami. Legfeljebb a regény vége, a parasztlánnyal kötött házasság, az is azonban egészen elvontan, mint valósággá, programmá erőszakolt vágy-líra. A hős azt mondja a regény végén, amikor erről a házasságról beszél: „A parasztba építem magam, mint egy bevehetetlen várba. Mert a parasztban van a magyarság, az egyetlen menedék, az egyetlen jövő."

Mégis: az a tény, hogy Szabó Dezső itt látja az egyedüli kiutat, történelmi tett a magyar irodalom fejlődésében, sőt túlmutat az irodalmon is. Ady költészete a 67-es kompromisszum felmondását jelentette. Robbantotta annak a szűk korlátok közé szabott reformmunkának kereteit is, amelyre a *Nyugat* irodalmi forradalma törekedett: a városi polgári irodalom létjogosultságának kivívását a hivatalos dzsentri és dzsentrit utánzó irodalomé *mellett*. Ady a jövendő forradalom viharmadara volt. Szabó Dezső már megszűkíti és elgörbíti a problémát. Élesen rávilágít azokra a tényezőkre, amelyek az 1918–19-es forradalmi megmozdulásokat gyökértelenekké tették a magyar népben és így végső fokon bukásukhoz vezettek. Elsősorban rámutat a parasztság elhanyagolására, igazi követeléseinek nem ismerésére; másodsorban pedig, de nem mellékesen, a magyar értelmiség állásfoglalására a magyar valóság problematikájához.

Szabó Dezső felismeri, hogy nincs igazi magyar polgárság. Felismeri, hogy ez 67 következménye. Felismeri, hogy az a hivatalos magyar kultúra, amely 67 talaján nőtt, se nem kultúra, se nem magyar, se nem nemzeti. Ez a felismerés állítja őt szembe minden uralkodó irányzattal: Tiszától a forradalmakon keresztül Bethlenig és Gömbösig. Innen indul ki éles szembefordulása a 67 utáni magyar irodalommal, baloldalival és jobboldalival egyaránt. Ebben a tekintetben komoly érdeme, hogy mindkét oldalon kíméletlenül bírálja az uralkodó osztályok kiszolgálására létre jött „nagyipari" jellegű irodalmat: mind Molnár Ferencet, mind Herczeg Ferencet.

De ez a küzdelem nála összeszűkül. Ady csakugyan Dózsa unokája volt, minden forradalmi, minden haladó, megújító irány szövetségese. Szabó Dezső, bár látja a társadalmi megújhodás szükségességét, ezt összeszűkíti egy igen zavaros magyar faji megújhodás kérdésévé. Nála elsősorban már nem a magyar dolgozók felszabadulásáról van szó a hűbéri és nagytőkés iga alól, hanem a magyarok szabadságharcáról a zsidók, a szlávok, a németek ellen. Ezért nála összeszűkül és eltorzul Ady radikális, demokrata, forradalmár vonala. Ezért állítja be úgy Ady szövetségét a haladás összes erőivel, mint szövetséget a zsidósággal, amelyet ő felmond.

Ennek a megszűkítésnek és eltorzulásnak megvannak a maga társadalmi okai: a magyar fejlődés beteg oldalai, amelyek nem engedték meg, hogy a munkásságból és a parasztságból a magyar kultúrát továbbképző új értelmiség fejlődjék ki. De ezáltal, hogy Szabó Dezső az okozatot összetévesztette az okkal, hogy elsősorban az okozat ellen harcolt, nemcsak politikailag vált — ideiglenesen — az ellenforradalom szövetségesévé, hanem olyan ideológiát is termelt ki, amely — paraszti célkitűzései ellenére

— legmélyebb gyökereiben az európai dekadenciával függött össze, amely ezért, Szabó Dezső akarata ellenére, szakadatlan érintkezésbe került kora reakciós világfelfogásaival.

Szabó Dezsőt megszűkített kérdésfeltevése így sodorta a „történelmi osztályok", sőt a kapitalista polgárság felbomló ideológiájának közvetlen szomszédságába, mély hatása alá. Az utolsó évtizedek tapasztalatai számtalan esetben igazolják, hogy a kapitalista kultúra ellentmondásainak igaz átérzése, a kapitalista kultúra embertelen vonásainak izzó gyűlölete, sőt egyes jelenségeinek mégoly találó kritikája egy gondolkodót sem mentesített reakciós tendenciáktól, ha ezekkel a negatív, kritikai felismerésekkel karöltve nem látta meg a haladás, a demokratikus felszabadulás következetes útját. Ahogy az olyan romantikus antikapitalisták, mint Sorel, eltévelyedtek, úgy a romantikus antikapitalista Szabó Dezső is.

A társadalmi valóság helyes felismerésének előfeltétele mindenekelőtt az objektív valóság tudomásulvétele és tiszteletben tartása. Szabó Dezső az objektív megismerést elvileg tagadja. Az ő szemében, mint az egész európai dekadencia számára, a történelem merő szubjektivitás, „líra": „történelmi szükség, hogy a történetírás-lírát az idegen kizsákmányoló osztályok érdek-lírájává tegyük". Vagyis nem az igazságot állítja szembe a *hazugsággal*, a *történelemhamisítással*, hanem az egyik „*lírát*" a másikkal.

A társadalom helyes felismerésének további előfeltétele az emberiség felszabadulásához vezető útnak, a haladás útjának helyes meglátása. Tagadhatatlan, hogy a haladást az utolsó évtizedekben külföldön is, Magyarországon is igen sokszor laposan apologéta módon fogalmazták meg. Ennek a haladásfogalomnak bírálata fontos, hasznos és célravezető. Ámde Szabó Dezső itt sem új igazságot állít szembe az elavult hazugsággal, nem az igazság újonnan feltárt mélységeit az ellaposítással, hanem a pesszimizmus állítólag magasabb rendű líráját játssza ki az optimizmus alacsonyrendű lírája ellen, az irracionalizmus líráját a lapos racionalizmus lírája ellen. „Meglátjuk: a halál folytonos ébersége előtt, a kozmikus erők embertelen rohamában, az embertömegek irracionális kavargásában őrület a tevés és vevés, a csók és a csalás, a védelem és a gyűlölet. Őrület minden akarat, maga az egész emberi akarat, őrület minden cél, maga az emberi cél."

Ennek a beállításnak szükségképpen az a következménye, hogy Szabó Dezső romantikus antikapitalista társadalomszemlélete beletorkollik a reakciós világtendenciák áramlatába. A nagy németgyűlölő Szabó Dezső, aki évtizedeken át harcolt a német befolyás ellen, szinte szó szerint a né-

met fasizmus „világnézeti" álláspontjára helyezkedett: „Az én világlátásom, minden gyökerében, egész lényegében tragikus. Pesszimista: de ez a pesszimizmus derült és heroikus." Heroikus pesszimizmusnak nevezik Bäumler és Rosenberg a hitlerizmus „világnézetét" is.

Ez a világnézeti beállítottság írja aztán elő Szabó Dezső számára összes konkrét helytelen perspektíváit. Itt csak egyet emelhetek ki, azt, hogy ő a német és az olasz fasizmusban látja a francia forradalom igazi folytatását és ezzel akaratlanul segítségére siet a fasizmus álforradalmi szociális demagógiájának.

Ezeket a kérdéseket azért kellett olyan világosan az előtérbe állítani, mert Szabó Dezső hatása, sajnos, éppen ezen a vonalon meglehetősen nagy volt és nagy visszhangra lelt a népi irodalom egyes vezető ideológusainál. Elsősorban Németh Lászlóról kell beszélni, aki igen sok ponton találkozik Szabó Dezső ilyenféle veszélyes és reakciós felfogásaival. Így Németh László — csakúgy, mint Szabó Dezső — részt vesz a modern polgári gondolkodók haladásellenes polémiájában. „A haladásgondolatban épp annyi volt a tájékozatlanság, mint a magabiztosság... A frobeniusi gondolat, hogy a primitív népek kultúrája sok tekintetben igazibb kultúra, mint a mienk, merő értelmetlenségszámba ment volna... A haladás elmélete szerint nemzedék rakja rá művét nemzedék művére és így emelkedik egyre magasabbra a »szellem piramisa«. Nem látták, hogy az élet nem rak piramist. Az életben mindig az első aktus a döntő. A kultúrák sorsát az első jellegteremtő kor szabja meg... Az egyenletes haladás, egyenletes kihűlés. Az új szellem nem ismer haladást". Itt világosan látható, hogy Németh László, polemizálván a haladás vulgárisan egyenes vonalú felfogásával, a reakciós és dekadens polgári gondolkodás haladásellenes tendenciáinak befolyása alá került. Olyannyira, hogy olyan történelemelméletet fejteget, mely döntő pontjain messzemenően egyezik Rosenbergével.

Csakúgy, mint Szabó Dezsőből, a haladás tagadása reménytelenül peszszimisztikus hangulatokat, életfelfogást vált ki Németh Lászlóból is. A *Debreceni Kátéban* ezt írja: „Reménytelen a harcunk? A nagyság, mint maga az élet is reménytelen s a reménytelenségben, a falhoz állított népek harcában van valami kétszer-kettő fölötti remény. A történelem a tragikus életérzés csodája. Marathonnál a reménytelenség győzött." Itt nincs terünk ezeknek az elméleteknek a filozófiai és történeti helytelenségeit cáfolni. Hiszen csak azért idézzük őket, hogy ideológiai következményeikre rámutathassunk. Pusztán arra szeretném a figyelmet felhívni,

hogy milyen közeli összefüggésben van Németh Lászlónál ez a dekadens pesszimizmus a fajelmélet bizonyos mértékű elfogadásával: „A faj a végső kétségbeesés bástyafoka, a lekaszabolásra ítélt harcosok utolsó hátmegvetése. A faj a halál elleni összefogás."

De még fontosabb, hogy mindebből az egész magyar fejlődés mélységesen reménytelen, perspektívátlan áttekintése következik. A szárszói táborozásnál Nagy István helyesen mondta, hogy Németh László előadása „halálhangulatot" keltett: „Nem más ez, mint nemzeti öngyilkosságra való felhívás." És ez nem véletlen. Mert amíg a magyar kulturális hanyatlás kezdetét — bármilyen zavarosan történjék is az egyes esetekben — 48 bukásától, vagy a 67-es kiegyezéstől datálták, addig az elemzés maga adhatott perspektívát egy új fellendülés felé. Németh László „mély-magyar, híg-magyar" elmélete nemcsak gyökerében helytelen, de a nemzeti megújhodás szempontjából perspektívátlan, sőt perspektívaromboló is. Mert hiszen ha Németh László szerint éppen a reformkorszakban, éppen 1820 és 48 között „elveszett a magyar a magyarban", ha Eötvös és Petőfi „hordaléktalajon" nőttek, ha Petőfinek fogalma sincs a magyar mélységről, egyszóval, ha a magyar demokratikus kultúra legnagyobb fellendülési korszaka hozta létre a pusztulás, a leromlás, az elmagyartalanodás alapjait — hol lehet reményt keresni, hol utat, amely egy jobb jövő felé vezet? Persze, Németh Lászlónak vannak zavarosan utópikus megoldási tervei, de azt hisszük, hogy ma már senki sincs, aki elismerné, hogy a „minőség forradalma", a „kapások felkelése" révén létrejött Dunaszövetség reális, kivezető út volna. Hogy az ellenforradalom nyomasztó éveiben ez az ideológia hatott, abból csak az következett, hogy a parasztmozgalmat a munkásságtól elválasztó „harmadik út" ideológiai alátámasztást nyert. A szorosabb értelemben vett kultúra területén pedig az következik, hogy a parasztmozgalom ideológiájába és művészetébe mindenfelől beáramlik a nyugati dekadencia: Ortega y Gasset, Spengler és társai pesszimizmusa, nyegle tömeggyűlölete, arisztokratizmusa és antihumanizmusa s nyomukban az egész irodalmi formafelbomlás, tartalmi rothadás.

Az ilyen elméletek ellen még ma is múlhatatlanul szükséges az ideológiai harc. De ez nem elég. Felmerül a kérdés, hogyan válhatott ez a vigasztalan, sötét, mélyen antidemokratikus, tömegellenes világkép el nem hanyagolható részévé annak a mozgalomnak, melynek hervadhatatlan érdeme, hogy végre megszólaltatta a magyar parasztságot, hogy hangot adott szenvedéseinek? Azt szokták erre gyakran felelni: ne becsüljük túl Németh László jelentőségét; ő mindig a maga saját külön útjain járt,

egyedül; ő nem képviseli a valódi népi ideológiát. Ez, ha a mozgalmat, mint egészet tekintjük, igaz is. De Németh László mégis e mozgalom el nem hanyagolható árnyalatát, irányzatát képviseli. Talán egy népi íróról vagy publicistáról sem lehet határozottan állítani, hogy kifejezetten Németh László tanítványa, vagy követője volna; viszont nem sokat lehetne megnevezni, akit érintetlenül hagytak az ő gondolatmenetei. Ezért nem lehet kitérni e kérdés elől.

Azonban felületes lenne fenti ténymegállapításunkból a nemzetközi dekadens ideológia és a — tőle különben nem egy pontban eltérő — Szabó Dezső-, Németh László-féle elméletek rokonságából oksági összefüggést csinálni és beérni ennek az összefüggésnek a megállapításával. Kétségtelen, hogy Ortega y Gasset és társai erősen hatottak erre az ideológiára. De az igazi kérdés itt csak kezdődik. A kérdés az: miért hatottak?

Ha most már ennek az ideológiának társadalmi gyökereit keressük, kétségkívül rögtön rábukkanunk a magyar parasztság objektíve vigasztalan helyzetére az ellenforradalmi időkben és — főként — apátiájára, reményvesztettségére. Aki elolvasta a falukutatók nyújtotta rendkívül gazdag és érdekes anyagot, lépten-nyomon találkozik ezzel a hangulattal. Kovács Imre például így ír *Néma forradalom* című könyvében: „És az író... népének utolsó erejével sikoltja: Igen, egy új Dózsa, egy új sereggel. De hol van már a Dózsák kora és hol van a nép, mely halni kész? A szekták ugyan a forradalom előfutárjai, de jó urak, nem kell félni: többet nem lesz parasztforradalom Magyarországon." Így azt lehetne mondani: ha az a társadalmi réteg, amelynek nevében ezek az ideológusok beszélnek, így viszonylik saját helyzetéhez és jövőjéhez — hogyan *ne* lennének pesszimisták maguk az ideológusok?

Ez kétségkívül az igazság egy része, de csak egy része. Minden nagy felszabadulási népmozgalom kezdetén hasonló a helyzet. Persze lényeges, hogy éppen a kezdetén; lényeges, de nem perdöntő, mert ilyen hangulatok nagy vereségek után, nagy csalódások után máshol is találhatók, ha talán nem is voltak olyan tartósak. Azonkívül a legtöbbször nem úgy léptek fel, hogy magában a mozgalmi életben pesszimizmust, irracionalizmust, haladásellenességet, perspektívátlanságot váltottak volna ki; legalábbis nem olyan mértékben, mint nálunk a népi mozgalom egy részében.

Így a magyar parasztság tekintélyes részének forradalom utáni hangulata nem lényegtelen eleme ugyan e pesszimizmusnak, de csak eleme, nem döntő tényezője. Arról nem is beszélünk most, hogy ennek a pesszimizmusnak konkrét, dekadens világnézeti formái természetszerűleg nem a

parasztságból származnak. A döntő ok tehát másutt keresendő: abban a rétegben, amelyből a népi írók egy része származott, vagy amelybe a többi — amikor íróvá vált — belefejlődött. Ha ezzel, látszólag, a „középosztály", az „értelmiség" problémája áll előttünk, úgy az ne tévesszen meg bennünket. Ez a kérdés a maga mélyén mégis a magyar dolgozók, főleg a parasztság kérdése. Mert az osztályok fejlődése sohasem megy izoláltan végbe. A társadalmi összfejlődés, a társadalom egészének mozgása határozza meg az egyes társadalmi rétegek mozgásának különleges kérdéseit; ezek csak az összkérdés kiéleződései. Különösen áll ez az értelmiségre, mely szigorú ökonómiai értelemben nem is önálló társadalmi osztály.

Ez az összkérdés így hangzik: hogyan akarja, hogyan tudja a magyar dolgozó társadalom felszámolni a hűbéri múltat, hogyan tud és akar új magyar demokráciát teremteni? A parasztság csalódássorozata 1848 óta egy évszázadon át csak egyik — persze a fontosabbik — oldala ennek az éremnek, amelynek másik oldalán az értelmiség fent jelzett ideológiai bomlása áll. Németh László látja ezt a kérdést, amint nála gyakran tapasztalható, hogy valódi, lényegbevágó kérdéseket vet fel és ragad meg, csak éppen válaszai, igen sok esetben, ferdék és helytelenek. Németh László látja a kiegyezés utáni korszak súlyos problematikáját, a magyar közélet és szellemi világ fejlődési zavarait, felőrlődését, de azután ahhoz a megállapításhoz jut, „hogy az asszimilánsok csak beköltöztek ebbe az ürességbe". Mi ennek a megállapításnak valóságos társadalmi magja? Az, hogy a magyar arisztokrácia és dzsentri, hogy fenntartsa a 48 által némileg, a későbbi kapitalista fejlődés által alapjában megrendített pozícióit, hogy gazdasági és társadalmi feleslegessé válása, parazitizmusa ellenére megóvja vezetőszerepét az állami és társadalmi életben: hozzáköti Magyarország sorsát a Habsburg-monarchia és rajta keresztül Németország sorsához; megakadályozza a magyar parasztság szabad fejlődését gazdaságilag, politikailag és kulturálisan; állandósítja a magyarság és a nemzetiségek viszonyának kiélesedését.

Ezt az alapstruktúrát, ennek végzetes kibontakozását tükrözi a magyar értelmiség fejlődése. Ez teremti meg azt a Németh László-féle „ürességet", ahová az asszimilánsok szerinte beköltöztek. És végül — sőt főként — ez teremti meg azt az ideológiát, azt a magatartást, amely az asszimilánsokban, magyar és nem-magyar származásúakban egyaránt, kifejlődött. Szerb Antal szellemesen „dzsentroid"-nak nevezte az így keletkező életformát, magatartást és világfelfogást. Ez a dzsentroid-jelleg érvényes elsősorban azokra, akiket az uralkodó réteg magába befogadott, magyar és nem-magyar származásúakra egyaránt. (Vonatkozik tehát a

magyar zsidóság egy részére is — gondoljunk például olyan írókra, mint Dóczy Lajos.) De ez határozza meg azoknak ideológiáját is, akik a szellemi gettó egy nemében, az uralkodó társadalom pórusaiban működtek, az uralkodó ideológia mellett.

A forradalmak feltárták, amit Ady régen tudott; az egész rendszer tarthatatlanságát. Szabó Dezső helyesen leplezte le a dzsentrihez való asszimiláció kulturális értéktelenségét, de amennyiben ennek a folyamatnak társadalmi jellegét faji jelleggé változtatta, megszűkítette és eltorzította az igazi problémát. Mert hol van a valóságban az út a megújulás felé? Objektíve — hogy Deák Ferenc régi bölcsességét idézzük — abban, hogy a 48 után rosszul begombolt mellényt újból kigomboljuk, hogy megcsináljuk végre azt, amit 48 bukása után elmulasztottunk. Ez egy csapásra — ha nem is rögtöni hatállyal — megoldott volna minden „asszimiláns" kérdést. Hiszen már 48-ban is — és ezt Németh László helyesen látja — Damjanich, Leiningen, a húszezer zsidó honvéd, Petőfiről nem is szólva, egészen másfajta „asszimiláns" volt, mint Molnár vagy Herczeg. Miért? Mert más társadalmi viszonyok között más társadalmi valósághoz asszimilálódtak.

A magyar intelligenciának még legjobb része is — kétségkívül a parasztmozgalom gyengeségeinek hatása alatt is — visszariadt az igazán radikális, a forradalmi átalakulástól. Egyrészt izolált helyzete vitte a dekadens ideológia felé, másrészt ez az ideológia, ha egyszer hatni kezdett — mint a plebejus Veres Péter is leírja önéletrajzában —, kételkedéssel töltötte el az ideológusokat. Miben kételkedtek? A magyar nép erejében a megújhodáshoz. Most már, ha a Tisza Istvánok óvnak a „sötétbe ugrástól", úgy ez a felfogás egyenesen levezethető osztályhelyzetükből. Ha azonban a radikális paraszti értelmiségben ilyen félelem alakul ki, úgy ez a gyengeség abszolutizálása, a gyengeség érzésének kultúrfilozófiává, magyarságtudománnyá, fajelméletté duzzasztása.

Igaza van Németh Lászlónak, ha a magyar kultúra útján a tragikus elesettek sorsát látja és vizsgálja. Igaza van, ha itt Berzsenyitől és Katonától Keményen át egészen Vajdáig nagy tragédiák tipikus sorozatát ismeri fel. De nincs igaza — és mitológiát csinál a gyengeségből, a magyar fejlődés eltorzult vonásaiból — ha azt teszi meg „magyarabbnak", aki elbukott, aki „lemaradt". És egyenesen nemzeti veszedelmet jelent, ha az ilyen múltszemlélet azzal az igénnyel lép fel, hogy ő hivatott a jövő útját megvilágítani. Mert ebben a szemléletben ragaszkodás foglaltatik a magyar nép múltjának minden betegségéhez, fejlődésének minden akadályához. Mert a ragaszkodás ehhez a múlthoz azt jelenti: az ilyen ideológusok,

minden kritikájuk, minden gyűlöletük ellenére sem képesek teljesen leszakadni a dzsentri, a dzsentroid Magyarországról: ennek összeomlásától féltik a magyar kultúrát. (Természetesen a legtöbben anélkül, hogy a régi Magyarországhoz fűződő, itt felvázolt összefüggésüknek tudatában lennének.)

Minden igazi forradalom egyúttal kultúrforradalom is. De ha igazi társadalmi megújhodást hoz magával, akkor — bármekkorák legyenek is az átmeneti idők túlzásai — sohasem veszélyezteti az igazi nemzeti kultúrát. A puritán forradalom Angliában betiltotta a színpadot és vele együtt Shakespeare-nek és kortársainak műveit. Mit ártott ez? Shakespeare valódi reneszánszát, igazi megértését és népszerűségét éppen azok és csak azok hozták meg, akiket ez a forradalom emelt uralkodó réteggé; s nem sokat számít, hogy ez a fordulat néhány nemzedékkel Cromwell után következett be. A magyar kultúrát, Petőfi és Ady kultúráját, semmi okunk sincs még egy ilyenfajta forradalmi fordulattól is félteni. A magyar kultúra tragikus elesettjei, és tragikus eltévelyedettjei pedig a forradalmi fordulatban is meg fogják tartani történelmi helyüket, bár esetleg más indokolásokkal, mint eddig.

De egy ezzel kapcsolatos félelem széles értelmiségi rétegekben el van terjedve; ez társadalmi tény. És — azt hisszük — most már társadalmi gyökerei is láthatókká váltak. A kicsiny, gyenge, elszigetelt, haladó vagy forradalmi elit — gyenge visszhanggal a parasztság oldaláról, körülvéve attól a dzsentroid világtól, mely Hitlerig és Szálasiig mindenkihez asszimilálódott, aki csak elfogadta asszimilációját — világnézetet formált saját gyengeségeiből és részben a parasztságéiból is. Ezért esett áldozatul a nyugati polgárság dekadens ideológiáinak; ezért kereste igen gyakran az utat nem a parasztforradalom, hanem egy utópista reformizmus felé abban a hiú reményben, hogy ezzel magát kívül és belül erősíteni fogja (népfőiskolai mozgalom stb.).

Megismételhetjük tehát, amit Lenin Tolsztojról mondott: a magyar népi mozgalom a parasztság gyengeségeinek is tükre.

Mindezekről a kérdésekről részletesen kellett beszélni, mert ez az ideológiai befolyás rendkívül erős volt. Nemcsak egyesek fasizálódásában nyilvánult meg, de — igen kevés kivétellel — nagy hatása volt az egész népi mozgalomra. Kardos László a szárszói táborozáson találóan kritizálta ennek a dekadens idealizmusnak politikai következményeit: „Mikor azt kellett volna mondani: föld, azt hallottam, hogy: lélek és nevelés. Mikor: kenyér, bér, akkor meg: erkölcs és szellem." De mindennek elle-

nére mégsem ellentmondás, ha újból leszögezzük: a népi mozgalom jelenti az első és egyetlen nagy lépést előre az utolsó negyedszázad magyar irodalmában; azt lehet mondani: lépést Adyn túl is, bár nem Ady fölé, bár nem is Szabó Dezső vagy Németh László irányában. Nem nehéz megmondani, hogy miért: mert Ady lírikus prófeciája itt és csak itt fejlődött tovább a dolgozó magyar nép kezdődő, konkrét önismeretévé. A 48 előtti irodalom óta — ha egyes elszigetelt nagy íróktól eltekintünk — a magyar irodalom most először tükrözi ismét a dolgozó nép igazi vágyait és szenvedéseit.

Falukutató-irodalomnak szokták nevezni a népi irodalom nagy részét. Az is, de sokkal több annál. Hogy a magyar falut „felkutatni" kellett, jele volt az eddigi fejlődés betegességének, de egyszersmind jele annak, hogy a gyógyulás megkezdődött. A gyógyulási folyamat kezdetét jelenti ez a magyar nép részére, abban a hegeli értelemben, hogy minden cselekvés kiindulási pontja: kimondani azt, ami van; gyógyulás kezdetét jelenti a magyar irodalom részére, mert itt kezd komolyan kibontakozni a dekadens hatások, a dekadens álproblémák, álelfinomodások fertőjéből. Erő és gyengeség itt is összefonódva lépnek fel, nem külön-külön, nincsenek egymástól éles határokkal elkülönítve. Az így létrejövő valóságszomj, a bátor szembenézés még a legkellemetlenebb igazságokkal is nemegyszer nehéz belső harcok eredménye. Itt is Illyés Gyula fejezi ki ezt az érzést a legszebben:

Ki annyit hazudtál, ne hazudozz többet.
Ne tettesd, hogy árnyak, illatok követnek,
hősök hörgései, magas kísértések!
Nem követ és nem hí senki; a költészet
nem arra való, hogy elámítsd a népet,
vagy akár magadat. Egyszerű a világ;
amit két szemed lát, épp elég dolgot ád.
Ragyognak a tárgyak. Nyald meg a ceruzád.

De erő és gyengeség nemcsak így, pszichológiailag és morálisan fonódnak össze, hanem világnézetileg és művészileg is. Illyés verse egyszerre és tömören két dolgot fejez ki: elszánt elfordulást jelent a tisztán „belső" élet álproblémáitól s ugyanakkor követeli az egyszerű tények, a való élet tényeinek pontos feltárását minden hozzátétel, minden szépítés nélkül, úgy, ahogy vannak — tekintet nélkül vágyakra, kívánságokra, perspektívákra.

Ennek a magatartásnak korszakalkotó jelentősége van a magyar irodalom számára: az igazi falu, az igazi parasztság felfedezése. Új világ ez, mely a szörnyű realitás erejével tömegesen rombolja szét a megrögzött előítéleteket, tár fel egészen új tényeket és összefüggéseket, vet új fényt a magyar történelem fontos szakaszaira. A parasztságról alkotott minden elvont, általános fogalom semmivé porlad ebben a tényt tény mellé állító konkrétságban. Csak olyan könyvre kell gondolni, mint a *Puszták népe*, hogy lássuk: eddig semmit sem tudtunk a magyar nagybirtokon élő cselédekről, új világot tártak elénk. Amerikát fedeztük fel a magunk közvetlen szomszédságában, saját hazánkban. És ez a megállapítás a falukutató mozgalom nem egy más könyvére is vonatkozik még.

Nem lehet itt feladatunk ezt a gazdag irodalmat akár vázlatosan is ismertetni. Csak a világnézet és a művészi módszer néhány döntően fontos kérdését kell röviden kiemelni. Mindenekelőtt a valóság felfedezésének és feltárásának pátoszát: az új világ pátoszát, mely egyúttal saját legmélyebb valóságunk. Ez hatja át még a legszárazabb leírásokat és statisztikákat is. Amit a falukutatás nyújt, az sok tekintetben persze csak nyersanyag mind a politikai következtetések, mind a művészi alkotások számára. De különös, sajátos nyersanyag. Olyan, mint azok a dalok és balladák, amelyekből egy új eposznak kell megszületnie.

Ki kell emelni a valóságkeresés és feltárás aszkétikus dacosságát. Ezek az írók a valóságot, az igazságot akarják, csak azért is. Legyen igazság — pusztuljanak a legendák! Mégpedig mind a jelenben, mind a múltban. Csak egy igen érdekes és a jövő számára nagyon fontos példát hozok: a parasztság viszonyát a 48-as forradalomhoz Darvasnál és Illyésnél. Ilyen új képet kapunk a parasztság különböző rétegeinek egymáshoz való viszonyáról, a parasztság felbomlási folyamatáról, a polgárosodás és a proletarizálódás vidékenként, sőt falvanként különböző alakulásáról stb., stb.

A valóságfeltárás aszkétikus dacosságáról beszéltünk. Ennek másik oldala azonban gyengeség: a falukutatók empirizmusa. Tényeket adnak, új, megdöbbentő, jól megfigyelt és jól leírt tényeket, de a legtöbbször megmaradnak a nyers, a puszta tények felsorakoztatása mellett. Persze nem egyformán. Egyrészt, főleg Erdeinél, mellette Darvasnál, Ortutaynál és másoknál, komoly kísérleteket találunk a tények társadalmi magyarázatára. Másrészt nem egy írónál — nemegyszer még Veres Péternél is — empirikus tények vannak felsorakoztatva és hirtelen, nem belőlük levont, nem belőlük kinövő, gyakran zavaros, misztikus következtetéseket találunk. Az empirisztikus tényheztapadás és a hozzáragasztott misztikus felépítmény ellentétes végleteknek látszanak, azonban módszertanilag a

legszorosabban összefüggnek. Már Engels felhívta rá a figyelmet, hogy a modern misztikus áramlatok éppen a túlságba vitt empirizmus talaján szoktak kinőni: az összefüggő, végigvitt, mindenre kiterjedő elméleti feldolgozástól való irtózás módszertani következményei. Azt hisszük, nem szorul bővebb magyarázatra, hogy a fent vázolt haladásellenes és irracionalista beállítottságok hatalmas réseket nyitnak a népi írók ideológiájában ilyen misztikus áramlatok betódulása számára.

Maga a „tényirodalom" is e korszak nemzetközi áramlata. (Gondoljunk a Németországban uralkodó Neue Sachlichkeitre.) De ez a fejlődés a magyar népi irodalomban egészen sajátos formák között játszódik le. Németországban a naturalista irodalom rossz epigonizmusa jön létre, melynek alapvető tendenciája egy bizonyos, a forradalmakban csalódott közönyösség, morális cinizmus, reménytelenség, perspektívátlanság. Előbbi fejtegetéseink rámutattak az érintkezési felületekre. De rámutattak az alaphangulatok különbségére is. A magyar népi íróknál a csalódottságnak, a reménytelenségnek, még ott is, ahol betegesen túlteng, tragikus pátosza van. Éppen azáltal, hogy a csalódottság lírájá a legjobbaknál mindig elsősorban a parasztság sorsának siratása és nem, vagy legalább nem csak a saját magányosságának, elszigeteltségének „intellektuális" fájdalma; éppen azáltal, hogy bár az ábrázolás tárgya, csakúgy, mint a kortárs nyugati irodalmakban, megmarad empirisztikus „tény"-nek, de az objektív, a valóságra irányított kifejezés nem egyszerű leírása valamely külső (sokszor véletlenül kiválasztott) „tény"-nek, hanem magának a valóságnak, a paraszti életnek megszólaltatása: éppen azáltal, hogy az objektum, a „tény" egyszersmind, sőt elsősorban szubjektum is, az irodalmi formára a szubjektum erejével hat vissza.

Formailag igen erős a népi irodalom érintkezése a német Neue Sachlichkeittel. Mindkettőben publicisztika és belletrisztika összeolvadását észlelhetjük. Míg azonban ott ebből még tehetséges íróknál is művészietlen, művészetellenes egyvelegek jönnek létre, itt különleges, sajátos formák, amelyek, mint mondottuk, úgy hatnak, mint egy keletkezőben levő új eposz széttört darabjai, töredékei: a magyar parasztság új életre-ébredésének eposza. E tekintetben ezek az átmeneti formák belletrisztika és publicisztika között bizonyos rokonságot mutatnak az orosz történelem 80-as évek utáni „sötét" korszakának irodalmával, olyan írókkal, mint Szaltikov-Scseedrin, Gleb Uszpenszkij, Korolenko. Persze, csak bizonyos rokonságot. Mert az oroszoknál teljesen hiányzik a dekadens pesszimizmus eszmei, erkölcsi és művészi mérge és ezzel kapcsolatban a „tény"-hez tapadó empirizmus. De még az így jelzett távoli rokonság is megjelöli a

népi irodalom különleges helyét a magyar kultúra fejlődéstörténetében.

Ez a most kiemelt különbség orosz és magyar irodalom között elsősorban nem esztétikai, hanem társadalmi. Az orosz történet „sötét" korszakára a munkások és parasztok feléledése, 1905 és 1917 eposzi idői következtek. A magyar parasztság nem maga szabadította fel magát, nem is a magyar munkásság segítségével. Szabadságot és földet parasztságunknak a Vörös Hadsereg győzelmei hoztak, nem a magyar dolgozók saját ereje. A népi irodalom világnézeti és művészi problematikája ily módon pontos visszatükröződése volt a magyar parasztmozgalom valóságos gyengeségeinek.

Hangsúlyoztuk, hogy a népi irodalom nagy részének félig publicisztikai, félig belletrisztikus jellege elsősorban társadalmi és csak másodsorban esztétikai okokra vezethető vissza. Elsősorban társadalmi és csak másodsorban esztétikai okok határozták meg azt is, miért emelkedik messze fölébe a kortárs német irányzatoknak és miért marad messze mögötte a bizonyos tekintetben analóg oroszoknak. Ennek ellenére, sőt éppen ezért szükséges még egy pillantást vetni a népi irodalomra esztétikai szempontból is.

Itt sem lehet feladatunk akár csak vázlatos áttekintést is adni. Ragadjunk ki egy olyan csúcsteljesítményt, mint a *Puszták népe*. Hogy ez a könyv mint tényfeltárás mit jelent, arról már beszéltünk. De ez az írás sokkal több a puszta tényfeltárásnál; elszórva a ténymegállapító, a társadalmi helyzetet felfedő és leleplező leírások között Illyés Gyula önéletrajzának megragadó darabjait tartalmazza. Nevezetesen szüleinek, nagyszüleinek vázlatos arcképét, melyek még ebben az odavetett, ebben a publicisztikai főcél érdekében szándékosan töredékes formában is úgy hatnak, mint egy hatalmas magyar paraszti legenda szétszórt darabjai. Vannak benne oldalak, melyeknek olvasása Gorkij monumentális önéletrajzának emlékét idézik fel, nemcsak a tematikus rokonság miatt, hanem mert az alakok szuggesztív kontúrjait és népi mélységét csak erről a színvonalról szabad és kell megítélni. De itt ismét előttünk áll a népi irodalom két oldala: az anyag, a látás, az alapkoncepció színvonala, mint összefutó, a művészeti beteljesedés, mint szétágazó irányzat Gorkij és Illyés között. Az utóbbinak közvetlen oka kétségkívül a publicisztikai aszkézis. De e mellett, e mögött mélyebb motívumok is hatnak, amelyekben a magyar realizmusnak ez az új, kezdődő virágkora ismét szoros összefüggést mutat a magyar parasztfejlődés erejével és gyengeségeivel.

Az itt felmerülő művészi kérdések a legszorosabb kapcsolatban állnak a perspektíva problémájával. Illyés helyesen beszél, ha a népi írónál polémikusan hangsúlyozza, hogy nem annyira az a fontos, hogy honnan jön, hanem az, hogy hová megy. Ez nagyon igaz, különösen, ha ez a „honnan" olyan mély és igaz, mint Illyésnél, Veres Péternél, Erdeinél, Darvasnál. Illyés egy versében szépen határozza meg a „honnan" és „hová" viszonyát:

Fölnéz rám, amiből jöttem: az alja-nép.
Bajjal tört utamon — mint hegyi sűrűn át
kézzel tartva a gallyt a követők előtt —
úgy jöttem, hogy az út néki is út legyen.

Ebben az összefüggésben kiderül, milyen nyomasztó, az igazi gondolati és művészi magaslatokat eltorlaszoló az a világnézet, amelyet az előbb elemeztünk; hogyan fokozza ez a szemlélet a magyar paraszti lét amúgy is tragikus, kiutat csak igen nehezen mutató művészi ábrázolásának problematikáját. Mert nem véletlen, hogy Gorkij az 1905-ös forradalom tapasztalatai után, az orosz forradalmi mozgalom kezdődő, új fellendülése idején írta önéletrajzát, hogy éppen ebben az időben formált gyermekkora környezetéből — különösen nagyanyja alakjából — új orosz népi legendaalakot. Ez a perspektíva hiányzik, vagy csak elhomályosult formában létezik, mint láttuk, mind szubjektív, mind objektív okokból Illyésnél: ezért lesz nála publicisztikába elszórt töredékek sora olyan anyagból, mely igazi nagy realisztikus ábrázolás után sikolt.

Ezzel fel van vetve az igazi, a nagy realizmus kérdése. És itt ismét látható a dekadenciát súroló, sőt abban elmerülő világnézetek kedvezőtlen jellege a realizmus számára. Ahol ezek a tendenciák nyíltan kibontakoznak, ott egyenesen szembe is fordulnak a realizmussal. Kedvenc filozófusát, Ortega y Gasset-t kommentálva, Németh László így ír: „Nem a szellem érzékelt valóságát, hanem a világ megmért valóságát ábrázoltuk. Realisták voltunk, de ez a realizmus a legnagyobb realitás: a szellembeli meghazudtolása. A realizmus éppoly gyáva meghódolása a szellemnek a világ előtt, mint amilyen gyáva meghajlás volt az utilitarizmus a körülmények sötét istenségei előtt. A huszadik század életkedve visszatalál a világból a szellemhez. Ahelyett, hogy a dolgok térbeli valóságát ábrázolná, a szemléletet ábrázolja." A „szellem" és a valóság ilyen ellenséges szembenállása a realizmus megsemmisítését jelenti és nem véletlen, hogy Ortega y Gasset, Spengler stb. hatása a modern antirealizmus kultuszát

váltotta ki nem egy, a népiesek köréhez tartozó írónál. Egészen hatás nélkül kevesek mellett ment el ez az áramlat.

De ez mégsem a központi kérdés, ha a nagy népi realizmus kifejlődésének döntő akadályait keressük. Ahogy a külföldi dekadenciában Gide, Joyce stb. realizmusellenes elmélete és gyakorlata csak — persze öntudatlan — visszfénye annak, hogy a rothadó imperializmus életanyagából e rothadási folyamat résztvevője nem alakíthat tiszta műalkotást, úgy — mutatis mutandis — a magyar társadalmi élet betegsége, objektíve mint anyag, szubjektíve mint ideológia, ellene szegül az élet nagyvonalú és egységes realisztikus ábrázolásának. Az empirisztikus „tény"-leírás részben kitérés ez elől a probléma elől, részben kompromisszum vele.

Mindenesetre tisztában kell azzal lenni, hogy a nagy realisztikus ábrázolás alapvető kategóriái — például a cselekmény mindent átfogó egysége epikában és drámában — csak tükörképe a társadalomban valóságosan lejátszódó reális és lényeges folyamatoknak. Persze hozzá kell tenni, hogy ezeknek lényege csak bizonyos emelkedett nézőpontokról válik láthatóvá és megközelíthetővé. A fent objektíve és szubjektíve kimutatott perspektívátlanság egyik első művészi következménye, hogy e világnézet talaján nem komponálható az egész társadalom dinamikáját konkrét, egyéni és egyúttal tipikus emberek konkrét, egyéni és egyúttal tipikus sorsán keresztül érzékeltető cselekmény.

Az ellenforradalmi fejlődés izolálta az osztályokat, különösen a parasztságot, kizárta őket a közéletből; izolálta ezáltal az egyes embereket is, önmagukba kényszerítette őket. Lehet-e most már az életanyagnak ezt a hibáját művészileg feloldani? Közvetlenül semmiképpen sem. Móricz Zsigmond, aki — mint vérbeli, nagy elbeszélő — pályafutása végén megpróbálta Rózsa Sándor-regényeiben a 48-as forradalom főkérdéseit epikusan ábrázolni, nyilván igen fájdalmasan érezte ezt a problémát. Konkrétan arról volt nála szó, hogyan lehet a 48-as forradalom főkérdéseit, főalakjait a parasztéletben játszódó cselekménybe szervesen belevonni. Éppen mert Móricz határtalan művészi becsületességgel nem ismer csalást, fogásokat: Kossuth, Jókai, Nyáry Pál stb. szerepe csak „betét" maradt — montázs, ahogy ezt egy időben mondani szokták — nem a felső és alsó társadalmi világ szerves összefüggése és kölcsönhatása, mint Walter Scott vagy Tolsztoj szerencsésebb időkben létrejött történelmi regényeiben.

Mondottuk: közvetlenül az életanyag hibája művészileg nem oldható fel. Ámde „ugyanaz" az anyag igen különböző aspektusokat mutat

aszerint, hogy milyen mértékig hatol bele az író ember- és társadalomlátó tekintete. A népi irodalom kettősségét világosan mutatja, hogy ugyanaz a Németh László, akit éppen az imént, mint a dekadens antirealizmus hírnökét idéztem, nagyszerűen rámutat ennek a kérdésnek lényegére, mégpedig éppen magyar irodalomtörténeti vonatkozásaiban: „Petőfi olyan korban nyílt ki, mikor a magyar királyfit békává átkozó varázsszó mintha megtörőben lett volna... Tartott volna tovább a negyvenes évek hangulata, ne törték volna le a felnyújtott kezet, ne tömték volna be az ujjongásra nyílt szájat, Petőfi fajisága lett volna az új, megváltozott fajiság: a béka bőrét elhányt királyfi teste illata. Persze azóta visszaestünk az ősi letargiába. A diadalmas Toldi Bende vitézzé fáradt..."

A gonosz varázs megtörése: ez a nagy realizmus egyik legnagyobb művészi és ezen keresztül társadalmi hivatása. Mert ez a mélyen művészi kérdés: a társadalmi fejlődés, a társadalmi fejlődés irányához való vonatkozás, a perspektíva kérdése az, amit Németh László oly szellemesen vázol Petőfinél és Aranynál. Kiveszett-e a nagy realizmus eme varázshatása a jelenkorból? Nem. Példa rá nálunk Bartók és József Attila. Csak a dekadens, a reakciós polgári világnézetből és irodalomból veszett ki.

Ugyanakkor azonban egyik alaptendenciája a valódi, az igazán forradalmi munkáskultúrának. Ez az alapja Gorkij epikus művészetének; nem véletlen, hogy az érett Gorkij oly erélyesen hangsúlyozza az igazi nagy realista művészetnek a népiben, a folklórban gyökerezését. De talán még érdekesebb az a példa, amelyet Martin Andersen Nexő mondott el saját produkciójáról; szerinte Ibsen *Peer Gynt*je, Pontoppidan *Szerencsés Péter*e és az ő *Pelle*je ugyanannak a népmesének modern változatai. De számunkra most itt egy a fontos: míg Pontoppidan kiváló regénye az illúzióvesztés magányosságának képét adja, Nexő (csakúgy, mint Gorkij) a népet, a munkásságot — széles történelmi értelemben csakúgy, mint annak idején Petőfi és Arany, bár egészen más természetű művészi eszközökkel — mint elvarázsolt királyfit ábrázolja, aki a munkásmozgalom felszabadító ereje segítségével, saját munkája, ereje és hite megfeszítésével, széttöri a varázst és társadalomátalakító emberré, „királyfivá" lesz. Ez egyik alapgondolata a munkáskultúrának és mert az, egyik központi témája és kifejezésmódja a munkásmozgalom-termelte nagystílű realizmusnak. Ez a tendencia nem idegen a magyar kultúrától sem. Minden technikai és kulturális hiányosságai ellenére Nagy István regényei ezt a hangot ütik meg az új magyar irodalomban.

Itt pontosan lemérhető: mit vesztett a népi irodalmi mozgalom irodal-

milag is azáltal, hogy nem keresett és nem talált elég intenzíven kapcsolatot a munkáskultúrához. (Persze vannak kivételek is, mint Erdei.) Itt most nem beszélünk politikáról, társadalomszemléletről, elég magára az irodalomra utalni. Ebből a szempontból kell például Németh László igen tehetséges, de sötéten perspektívátlan és ezért végső fokon a naturalizmus közelébe torkolló regényét, a *Bűnt*, Nagy István írói technikában gyengébb regényei mellé állítani.

Miért oly fontos és aktuális ez a kérdés? Mert a varázslat most megtört. Aminek útját senki sem látta előre, azt a történelem megcsinálta. A magyar paraszt felszabadult és földhöz jutott. De ezzel még csak megkezdődött az a felszabadulási harc, amelyet a népi irodalom oly komolyan és lényegesen beharangozott. A parasztság igazi felszabadulása s ezzel a magyar népi energia felszínre kerülése, a dolgozó magyar nép kulturális egysége ma még csak elérendő célként áll előttünk, mint a jövendő harcok tárgya — és alanya. Ha a népi irodalom az ellenforradalom éjszakájában ébresztő szózat volt, úgy most, amikor a felszabadulás beteljesedése napi kérdéssé vált, még nagyobb szerepet játszhat és kell, hogy játsszon. Csak vele együtt lehet megteremteni a magyar irodalom igazi egységét, az irodalom új fellendülését, vezető szerepét a demokratikus ideológia győzelmében és megszilárdulásában. A feltételek objektíve és szubjektíve megvannak, de mint mindig, csak mint lehetőségek, bár mint nagyon reális, konkrét lehetőségek.

Ha eddig a népi irodalmi mozgalom pozitív és negatív oldalait mérlegeltük, a jövő érdekében tettük. Csak ez mutathatja meg azt az utat, mely az irodalom valóságos megújhodása felé vezet: harcot a múlt terhes öröksége, a dekadens, reakciós ideológiai maradványok ellen; harcot a munkás- és parasztszövetség megteremtéséért a kultúra minden területén, mint zálogát annak, hogy az eljövendő magyar irodalom — csakúgy, mint annak idején a magyar irodalom egyes legnagyobb képviselői — nem fogja többé ismerni a falusi és városi, népi és „urbánus" irodalom hamis és káros kettősségét. Ehhez önkritika szükséges, de az a meggyőződésem, hogy az áttanulás és az önkritika éppen úgy szükséges az úgynevezett urbánus oldalon, mint a népi írókén. Nem abban az értelemben, mint hogyha az urbánus írók ugyanazokat a hibákat követték volna el. El kell ismerni, hogy az urbánus írók és ideológusok tekintélyes része a fasizmussal és annak előkészítésével szemben élesen elutasító álláspontot foglalt el; az objektivitás megköveteli, hogy ezt elismerjük. De ahogy ez az állásfoglalás megtörtént, az éppen úgy visszatükrözi a magyar városi polgárság fejlődésének összes gyengeségeit, mint ahogy a

népi mozgalom ideológusainak eltévelyedései visszatükrözik a magyar parasztság és történelmi középosztály gyengeségeit és eltévelyedéseit. Miben áll ez? És hol van az a pont, ahol véleményem szerint az urbánus ideológusoknak — ha komolyan akarják az egységet, ha komolyan akarják a magyar kultúra összeolvadását — önkritikát kell gyakorolniok? Ez, azt lehetne mondani, kritikáiknak hangjában nyilvánul meg. Hivatkozom egy régi kritikámra, amelyet körülbelül nyolc-kilenc évvel ezelőtt írtam, és amelyben azt hangsúlyoztam, hogy az urbánus írók tekintélyes része szenvedéllyel ír a reakció mindenféle megnyilvánulása ellen s csak akkor emelkedik a tudományos objektivitás hűvös magaslataira, amikor a földkérdésről van szó. Azt akarom ezzel a régi megjegyzésemre való hivatkozással mondani, hogy az urbánus írók kritikájában tárgyi és tartalmi tekintetben sok igazság volt a népi irodalom reakciós eltévelyedéseivel szemben, de nem volt igazi megértés azzal szemben, hogy itt tulajdonképpen mi megy végbe. Ez a meg nem értés — és erre kell itt a hangsúlyt helyezni — egy olyan réteg ideológiáját tükrözi vissza, amely undorodik a fasizmustól, gyűlöli a reakciót, de ellene semmiféle irányban nem tud semmit sem tenni. Miért? Mert ideológiájában és felfogásában antidemokratikus, mert fél a tömegek valóságos megmozdulásától. Ebben a tekintetben az urbánus irodalomban a múlt felszámolása, más értelemben, de éppoly szükséges, mint a népieseknél. Az urbánus irodalom oldalán kevesebb kompromittált ember van, mint a népiesség részéről, de ez a nem kompromittáltság olyan, mint Sieyès abbé-é, aki a francia forradalom után, amikor megkérdezték tőle, hogy mit csinált, így válaszolt: „Túléltem." Tisztán maradt, de éppen azáltal, hogy nem vett részt semmiben. Bár távol áll tőlem, hogy elnéző legyek a népi mozgalom reakciós eltévelyedéseivel szemben, de el kell ismerni, hogy ez a mozgalom a valóságban, a maga képességei szerint részt vett a magyar felszabadulás küzdelmében és ha átgázolt ezen a sár- és vértengeren, besározta magát, nemcsak a csizmáját, hanem a kezét és az arcát is, nem tudom, hogy ez a sár sokkal rosszabb-e, mint az a tisztaság, amely a visszahúzódásnak, az elefántcsonttoronyban való elbúvásnak, a tömegek elől való visszavonulásnak a következménye.

1946

Osvát Ernő összes írásai

Az újabb magyar irodalom nem lényegtelen része az Osvát Ernő körül kialakult legenda. Ennek a legendának negatív tartalma: a nagy irodalmi vezér, aki, állítólag, semmit vagy majdnem semmit sem írt, vagy legalábbis nem adott ki; az írás tökéletességének olyan fanatikusa, akinél a tökély szenvedélyes keresése fölemésztette a produkció lehetőségét. Ezzel a legszorosabb összefüggésben áll az Osvát-legenda pozitív oldala: a nagy szerkesztő, a „Nyugat-korszak" lehetőségeinek felfedezője és nevelője, az irodalmi forradalom igazi szellemi vezére. Egy lelkes híve Osvátot „Praeceptor Hungariae"-nak (Magyarország tanítómesterének) nevezte, aláhúzva, hogy a *Nyugat* körüli irodalmi forradalom és vele Osvát jelentősége túlmutat a tiszta irodalmi kérdéseken.

Mindebben kétségkívül igaz Osvát fanatizmusa, szenvedélyes vágya a tökéletes irodalmi kifejezés után (magánál is, másoknál is), s ezekben a kérdésekben minden megalkuvás elutasítása. Már ez az utóbbi vonás elegendő lett volna ahhoz, hogy Magyarországon, a megalkuvások hazájában, valaki legenda-alakká váljék. És Osvátnál ez a fanatizmus több volt, mint puszta frázis. Amikor a *Nyugat* vezetése körül konfliktusba került Hatvany Lajossal, világos bizonyítékát adta, hogy olyan kérdésekben, amelyeket irodalmilag vagy irodalompolitikailag lényegeseknek ítélt, minden pillanatban kész volt meggyőződéseiből a végső következtetéseket határozottan levonni.

De bármilyen érdekes és a maga nemében különleges egyéniség lett légyen is Osvát, legenda csak akkor alakul ki valakinek személyisége, élete vagy életvitele körül, ha egyénisége éppen legindividuálisabb sajátosságaival szoros érintkezésbe kerül valamely fontos koráramlattal, ha ez az egyéniség alkalmas arra, hogy a koráramlat jelképévé váljék. Osvát alakja (és fokozottabb mértékben: legendája) sűrítve összefoglalja a *Nyugat* irodalmi forradalmának legsajátosabb, legtovább ható vonásait.

Féligazság, mert túlságos leegyszerűsítés volna azt mondani, hogy a *Nyugat* kifejezi Magyarország, főleg Budapest ideológiai átmenetét a teljes kapitalizálódásra. Ez kétségkívül a „Nyugat-mozgalom" gazdasági és társadalmi alapja. De ezen belül a speciális magyar történelmi helyzetben azt is jelenti, hogy olyan írónemzedék és olyan közönség jön létre, amelyet már semmiképp sem elégít ki a 67-es kiegyezést követő idő kompromisszuma a dzsentriuralom és a kapitalista fejlődés szükségleteinek megteremtése közt. Az eredeti kompromisszum válsága már Tisza Kálmán bukása után, de különösen a század eleje óta mindig erősebben érezhető.

Ámde a kompromisszum felmondásának igen sokféle módja van. Felmondja a maga módján Áchim András, aki a parasztság részére a kapitalizmussal átszőtt hűbériség felszámolásának útját keresi. És felmondják a maguk módján a magyar kapitalizmusnak ama gazdasági, politikai és értelmiségi képviselői, akik a megváltozott gazdasági viszonyoknak megfelelően a pozíciók új elosztását, új kompromisszum útját keresik, és közben gondosan vigyáznak, hogy a „harc" közben az egyensúly fel ne bomoljon. Ez az irányzat nem törekszik a dzsentriuralom felszámolására; csak a kapitalizmusnak és a városi intelligenciának a hatalomban való nagyobb arányú részesedését kívánja. Nagy részüknek ideálja és vezére Tisza István, akit e szempontból egyik híve találóan így jellemzett: „egy úr, aki dolgozik".

Irodalmi vonalon egyfelől Ady Endre mondja fel a kompromisszumot — a másik oldalon a legpregnánsabban Fenyő Miksa és Hatvany Lajos, akiknél az új irodalmi út gazdasági háttere és a háttér által megvont politikai és ideológiai határok a legvilágosabban láthatók. A kompromisszum vezető elméleti képviselője Ignotus lett, aki a legkifejezettebben foglalta össze az új irodalom elismeréséért vívott harc célját: az új kultúra elismerését a régi dzsentrikultúra és -irodalom mellett, mint olyan irányzatot, amelynek szintén megvan a maga létjogosultsága.

Most már Osvát kiemelkedő tulajdonsága, hogy tudatosan is, ösztönösen is távol tartja magát a politikai, a társadalmi problémák felvetésétől. Ugyanakkor azonban vasenergiával viszi keresztül annak az irodalmi vonalnak érvényesítését, mely (megrázkódtatások nélküli) újrafelosztást, a proporciók megváltozását követeli: a magyar irodalom olyan megújulását, mely szervesen kapcsolódik bele — persze mint új szakasz — a 67 utáni irodalom fejlődésébe.

Ez a szempont a maradandó Osvát működésében. Ez kapcsolja őt össze a „Nyugat-mozgalom" legnagyobb képviselőivel, Babitscsal, Kosz-

tolányival és Tóth Árpáddal (Ady és Móricz különleges, lényegük szerint nem ide tartozó irodalmi jelenségek). Ez az irány csinál Osvát irodalompolitikájából még ma is hatékony mozgató erőt. A l'art pour l'art, a visszavonulás a makulátlan kifejezés elefántcsonttornyába mindenütt Janus-fejű, kétarcú tünemény: egyrészt tiltakozás és ellenzék a kor (tehát ez esetben a dzsentri-Magyarország) kulturálatlansága ellen, másrészt olyan tiltakozás és olyan ellenzék, mely elvileg távol tartja magát minden gyakorlati társadalmi és politikai fellépéstől.

Mit jelent ez a magyar irodalom szempontjából? Az Osvát követelte tiszta irodalom mindenekelőtt élesen elutasítja mind a 67-es kompromisszumot, mind a 48-as ellenzék demagóg, irodalmilag alacsonyrendű bírálatait; meg akarja óvni az irodalmat attól, hogy ilyen alantas szintre sodródjék. (Lásd Osvát fellépését Gyulai Pál védelmében az Ábrányiak és Bartókok támadásaival szemben.) Ugyanakkor azonban csendes elvetését is jelenti minden tendenciának, mely akár az irodalom, akár az irodalommagyarázat vonalán határozottan állást foglal a kor problémáiban. Az Osvát-féle „jólmegírtság" látszólag tisztán formai kritériuma konkrét esetekben rögtön átcsap társadalmi tartalommá. Természetesen Adynak e tekintetben bizonyos fokig kiváltságos helyzete volt a *Nyugat*ban, még Osvát szemében is. De csak azért, mert politikáját a zseniális író lényegtelen szeszélyének tekintették. Kisebbek — mint például e sorok írója, aki kezdettől fogva állandó munkatársa volt a *Nyugat*nak (a *Lélek és a formák* szinte valamennyi esszéje ott jelent meg először) — minden kissé világosabban társadalmi jellegű cikkével határozott elutasításra talált Osvátnál. Ám ez nemcsak a kifejezett társadalmi irányzatok megszólalására vonatkozott. Osvát minden gondolati, világnézeti tartalmat is feltétlenül alárendelt annak a szempontnak, amit ő „jól írás" címen foglalt össze. Egyszer például egy Hegel-kötetet látott nálam. „Hegel rossz író" — mondta a legfölényesebb, legvéglegesebb elintézés hangján.

Ez a határmeghúzás világosan látszik Osvát irodalmi kritikáiban. Csak néhány példát sorolunk fel. Heijermans *Reményé*ben költőinek ismeri el a családtagok vergődő aggódását a viharban, rozzant hajón hánytatott hozzátartozóikért; de ahol a darabban társadalmibb színezetű felháborodás kap kifejezést, azt Osvát mint művészietlent, mint darabot elrontó elemet elveti. Még erélyesebben látható ez a vonás Osvát Ibsen-kritikáiban. Az előszó szerint „a harag fellobbanásának vulkanikus ékesszólása (a felgerjedt próféta mennydörgése) szikrázik és dobol a szavában", amikor Ibsenről beszél. Ibsen úgyszólván az egyetlen író,

akit Osvát kereken és élesen kiutasít az irodalomból: „Ibsen Henrik egy ilyen keresztülutazó idegen a világirodalomban, aki rövid séjour után, kisded poggyászával el fog előlünk tűnni." E cikk keretei közt nem vitatható meg, mennyiben és miért nincs igaza Osvátnak ebben a kérdésben. Nem is ez a döntő kérdés itt. Fontos az az irány, amely miatt Osvát a moralista Ibsen ilyen szenvedélyes elítéléséhez jut, fontos, hogy ennek az elítélésnek ellenpólusaként Ambrus Zoltán jelenik meg, mint emberi és írói ideál.

Ez a kérdés visszavezet a kompromisszum felmondásának módjaihoz. Ady nagyon világosan felmondta a 67 utáni idő összes irodalmi kompromisszumait, különösen ragyogó Petőfi-cikkében; nem véletlen, hogy e cikk címe is programatikus: *Petőfi nem alkuszik*. Ez természetesen nem annyit jelent, mintha Ady megtagadna minden addigi irodalmi hagyományt. Ady nagyon is tisztában volt a magyar irodalom fejlődésének minden haladó irányzatával. Mint bátor és becsületes embert, aki szakadatlanul harcol a kiegyezés utáni korszak anyagi és erkölcsi korrumpálódása ellen, Ady mindig tisztelte Gyulai Pál egyéniségét. Ez azonban nem jelent egyetértést Gyulai alapvető irodalmi vonalával. (Ami Osvátnál megvan.) Gyulai simította bele Petőfi egyéniségét és költészetét a reformkorszakba, és ezáltal a forradalom leverése és a kiegyezés utáni korokban lehetséges uralkodó irodalom folytonosságába. Gyulai ebben a kérdésben szinte pontosan úgy viszonylik Petőfihez, mint Deák Ferenc a 48-as forradalomhoz magához: elismeri a vívmányokat (lehetőleg kiküszöbölve minden 49-es elvet), de úgy, hogy 67-et, mint 48 szerves folytatását és továbbfejlesztését lehessen felfogni. Adyval ellentétben Osvát itt az új irodalmi átalakulásban Gyulai Pál szerepét játssza; ezt viszi következetesen végig a *Nyugat*ban, ezzel kanalizálja az „irodalmi forradalom" netalán túlcsapongó árjait.

Ha ezeket a határokat megvonjuk, bennünket sem a hagyományok megtagadásának elve vezet. Ady költészetének is megvannak a maga hagyományai, persze egészen mások, mint a 67 után (még a *Nyugat*ban is) uralkodók. De itt még arról sincs szó, hogy ezeket a forradalmi hagyományokat tegyük meg egyedül érvényeseknek; csak arról, hogy az irodalom és az irodalmi hagyományok fejlődését hogyan értékeljük, hogyan tegyünk különbséget forradalmi, haladó és reakciós irodalmi áramlatok között.

A *Nyugat*-mozgalom forradalmi tendenciáinak elaltatásában és kanalizásában Osvát csakugyan „Praeceptor Hungariae". Hogy milyen irodalmi elvekből és értékelésekből indul ki, azt a most megjelent kötet

világosan mutatja, valamint azt is, hogy ezek a nézetek nem véletlenszerűek, rapszodikusak, hanem összefüggő rendszert alkotnak, mely végigkíséri Osvátot egész pályáján. Az előszó, szemben azokkal, akik Osvát nem-írásából pszichológiai magyarázatok segítségével csinálnak legendát, rámutat Osvát „tollának en garde élességére", vagyis arra, hogy Osvát irodalmi pályája — akár írt, akár nem — folytonos, egyvonalú volt.

Ebből a szempontból a hagyaték megjelenése rendkívül fontos, mert tisztán megvilágítja Osvát kritikusi egyéniségét. Talán nem döntő, de mindenesetre feljegyzésre méltó Kiss József heves védelme és túlbecsülése. Magától értetődő Osvát lelkesedése Bródyért, Ambrusért, a fiatal Molnár Ferencért. Már szembeszökőbb és jellemzőbb az az értékelés, amelyet Gárdonyiról és Herczeg Ferencről kapunk. Osvát ironikusan elítéli Gárdonyi fiatalkori anarchisztikus lázongásait. „Szenvedélyes volt, de e szenvedélyben sok volt a nagyzoló kicsinyesség." Az a Gárdonyi, akiért Osvát őszintén és megértően lelkesedik, már teljesen „megérett", leszámolt minden lázongással. Még egyöntetűbb a megértő szimpátia Herczeg Ferenc iránt. Osvát gúnyosan támad azokra, akik a sikereket nem ismerik el, vagy véletleneknek tulajdonítják; „Ne hallgassuk meg a gyermekességet, mely egy-két nem ismert, vagy félreismert nagynak sírján az egész világgal koriolánkodik." De Osvát Herczeg Ferencet nemcsak mint sikeres írót, hanem mint művészt is elismeri. Egy helyen egyenesen Maupassant-hoz hasonlítja. De ezzel még mindig nincs befejezve a kritikus Osvát folytonosságteremtő műve a kiegyezés utáni idők magyar irodalmában. Olvassuk el prózai himnuszát, amelyet Rákosi Viktorról írt: „Egy hajszál eltérés nincsen az író és az ember között. Ez körülbelül annyi, mintha az ő művészi tökéletességeiről beszélnénk. Ha magam elé festem az ő nagyon megkülönböztetett egyéniségét, személye szépségét, a barátainak, meg az olvasóinak iránta való teljesen egyező érzését — ez a kép annyira tetszik nekem, annyira szép, sőt annyira tökéletes, hogy azt kell hinnem: idealizáltam őt. Széttépem — és újra megfestem, ugyanúgy." Ez a himnusz mindenesetre különösen hangzik annak a szájából, aki, mint láttuk, Ibsent kiutasította az irodalomból. De legfeltűnőbb kifejezését kapjuk Osvát eme vonalának Szomaházy Istvánról írott bírálatában, amelyben ugyan számos kritikai megjegyzést találunk, de ilyen meleg elismerést is: „Egy kétségtelen: hogy Szomaházy pompás elbeszélő. Könnyedén, szellemesen halad előre, — kifejezésmódja gyakran igen kedves, az elbeszélő szinte érdekesebb, mint amit mond".

Minket itt nem annyira az egyes jellemzések és értékelések foglalkoztatnak, mint inkább Osvát irodalompolitikai vonala. Ez a magyar „viktoriánizmus", a Ferencz József-kor, a stílussá vált kompromisszum apoteózisa. Németország hasonló jelenségeiről írván Thomas Mann ennek az irányzatnak lényegét tömören foglalja össze abban, hogy az „hatalomvédte bensőség" (machtgeschützte Innerlichkeit). Olyan irodalom ez, amely a hatalomtól nem kíván mást, mint az irodalom és művészet zavartalan életét — ugyanakkor csendesen garantálva, hogy ez az irodalom és művészet sohasem fogja komolyan zavarni az uralkodó hatalmak szándékait. Mivel ez az első világháború előtti Magyarországon valamiképpen (bár sok társadalmi megalkuvás árán) keresztülvihető volt, azért jött létre széles polgári értelmiségi körökben a Ferenc József-kor legendája. De ennek a „hatalomvédte bensőségnek" ideálja túlélte a világháborút, a forradalmakat és az ellenforradalmat, és még ma is kísért a Bethlen-konszolidációnak, sőt olykor a Gömbös-időnek legendája is, mint ilyen „hatalomvédte bensőség" korszaka.

Nem feltétlenül apologetikáról van itt szó. Az olyan irodalom, amelyet Osvát tisztel, sohasem egészen kritikátlan. De kritikája mindig olyan korlátok között mozog, amelyek számára a hatalomnak legalábbis tűrését biztosítják. Azáltal, hogy a súlypont kizárólag az irodalmi formára tevődik, az irodalom a társadalmi harcokban valami „természetvédelmi parkba" húzódik vissza. A világ megítélésének mértéke e szerint tolódik el: egy korszak kultúrájának az a mértéke, elérhető-e a „tiszta" irodalom részére ez az állapot? Mivel a fasizmus mindent fenyeget, ami távolról érinti a kultúrát, természetszerűleg az aktív fasizmussal szemben itt is létrejön egy bizonyos ellenzékiség. De éppen ezért ugyanez ellenzékiség még élesebben nyilvánul meg a kevésbé félelmes demokráciával szemben. Az Osvát-hagyomány itt hangosan kiáltja az arkhimédészi tiltakozást: ne zavard az én köreimet. Nem arról van itt szó, hogy minden irodalom agitatorikus legyen. De Miltonnak vagy Goethének nem volt káruk abból, hogy forradalom előtti köreiket egy világátalakulás megzavarta. Aki zavartalanul akarja átaludni a világ megváltozásának nagy társadalmi fordulatait: lelki szerkezetében javíthatatlan epigon. Talán paradoxonnak hangzik, hogy Osvát, aki a maga vonalán mindig előrehaladt, és ezért például éles konfliktusba jutott Hatvany Lajossal, történelmi méretekben nagyszabású epigonizmust nevelt a magyar irodalom számára.

Ezt nem a *Nyugat* század eleji nemzedékének első felfedezetteire, Babitsra, Tóth Árpádra értjük. Az ő fellépésük igazán újat hozott a ma-

gyar irodalomba. Nem forradalmat, mint Petőfi vagy Ady, de a magyar fejlődésnek, a magyar polgárosodásnak, a magyar értelmiség európai értelemben korszerűvé válásának adekvát művészi kifejezését. Ezt tette annak idején a reformkorszak irodalma (főleg a romantikát illetőleg Vörösmarty), ezt tette — fiatalkori forradalmi nekifutása után — a csalódott Arany azzal, hogy a magyar paraszt (vagy paraszti kisnemes) érzésmódját, belső gesztusait a tennysoni művészi érzékenység kifejezési színvonalára emelte; ezt teszik a század végi (főleg francia és angol) lírai érzékenység és kifejezési finomság meghonosításával Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád. A költői nyelv hihetetlen meggazdagodása, ami a belső érzésvilág, az élményképesség, a lelki érzékenység meggazdagodását is jelenti, új korszak a magyar irodalom költői nyelvének, a magyar benső érzésvilág fejlődésében.

Ámde ez a magasabb lelki és formai fejlődési fok egyszersmind lerakja egy új epigonizmus alapköveit. Petőfi és Ady formáinak követői csak torzképszerűen utánozhatták mintáikat. Az ő igazi költői értékeik lefejthetetlenek arról a történelmi, társadalmi helyzetről, amelyből fakadtak, leválaszthatatlanok arról a szociális és nemzeti pátoszról, amellyel küzdelmeiket vívták. Ezért utánozhatatlanok ők. Magányos hegycsúcsok és csak az irodalom alapját alkotó életrétegben végbemenő új forradalom hozhat létre — mondhatnók: geológiai felfordulás következtében — újabb hasonló hegycsúcsokat. A *Nyugat*ban a formai tökéletesség, az érzésvirtuozitás fennsíkja jön létre. Tanítható és tanulható tökéletesség. A művészi érzékenység messzemenően függetlenedik a korszaktól, a társadalom életétől; csak egyénileg variálódik. Sőt — éppen a kifejezés tökéletesedése következtében — nem kifejezi, hanem eltakarja eredetét. Ezért az epigonizmus költészete. Amit Goethe a múlt század első negyedében a romantika „irodalmi forradalma" után mint veszélyt megállapított, hogy a német költői nyelv, a német költői érzékenység olyan magas színvonalat ért el, hogy a jó versek bizonyos fokig szinte maguktól jönnek létre, és nem igényelnek többé nagy egyéniségeket mint alkotókat, nálunk bekövetkezőben van.

Az ide futó fejlődésnek volt vezető, prófétai kritikusa Osvát. Ennek lényegét fejezi ki tökéletesen az ő szerkesztői praxisa. Írói, kritikusi elhallgatása ebből a szempontból szinte szimbolikus, tökéletes kifejezése a szándékoknak: mert ennek a művészetnek az igazán megfelelő kritikája a műterem-beszélgetés. És ez volt Osvát adekvát formája; szerkesztői megjegyzések az egyes művek formai részleteinek sikerült vagy kevésbé sikerült voltáról. Az írott kritika, még az Osváté is, e tekintetben komp-

fomisszumra szorul: kénytelen, bár kedvetlenül, tudomást venni a tartalomról, a művek történelmi, társadalmi oldalairól is.

A most megjelent kötet, azt hisszük, nem ad semmit hozzá az Osvát-legendához, de nem is vesz el belőle semmit. Nem vehet el, mert annak alapjai mélyebbek, objektívabbak, társadalmibbak. Nem ad hozzá, mert annak ellenére, hogy nem egy neves magyar író az égig emelte Osvát írásait — Kosztolányi például Montaigne-nyal hasonlította össze —, az elfogulatlan olvasó a kötet legtöbb kritikáját közepesnek, szemponttalannak fogja találni, olyannak, amely semmiben sem emelkedik túl az átlagos esztéta kritika színvonalán. Ezért azt hisszük, hogy ezt a kötetet hamarosan elfelejtik. De az Osvát-legenda élni fog addig, amíg a Ferenc József-kor legendája, a „hatalomvédte bensőség" vágya él a magyar irodalomban és a magyar olvasóközönségben. Csak ennek a magatartásnak társadalmi megszűnése fogja majd igazi históriai távolba helyezni Osvát valódi alakját.

Ma — a legenda vonalán — Osvát egyike azoknak az eleven hatóerőknek, azoknak az ideológiai tényezőknek, amelyek irodalmunkat az új élettől elválasztják. Ugyanis a tiszta forma, a tiszta bensőség kultuszának valamely alapjában reakciós társadalmi rendszer esetén megvan a maga viszonylagos jogosultsága, mert hiszen abban ki nem mondott, vagy nyíltan ki nem mondott társadalomkritika is foglaltatik, mert az ilyen „hatalomvédte bensőség" nem kevés fenntartást foglal magában éppen a hatalommal szemben (Babits) — de a szabadság felé irányuló fejlődésben az ellenkezőjébe csap át. Vagy elveszti ezt a többé-kevésbé rejtett vonatkozást a környező valósághoz, amikor is tiszta epigonság lesz belőle. Vagy átcsap az új társadalmi rend ellenzésébe — és veszélyesebben epigonszerűvé válik: a halálra ítélt múlt költői dicsőítése lesz belőle. Ez persze egyrészt a legtöbb esetben nem tudatos, másrészt nem jelenti minden reakció dicsőítését; csakis a „hatalomvédte bensőség" korszakaira vonatkozik. Mindkét lehetőség azonban bizonyos analógiát mutat a *Nyugat* fellépését megelőző idővel: a Kisfaludy és Petőfi Társaságok Arany-epigonizmusával. Azonban azzal a lényeges, a mai idő számára kedvezőtlen különbséggel, hogy az Arany-epigonok csupán ugyanazon a kiegyezési korszakon belül képviselték egy túlhaladott szakasz ideológiáját és formavilágát, míg a mai Kosztolányi—Babits-epigonság abban a veszélyben forog, hogy a magyar nemzet egy döntő és áldásos sorsfordulatából vágyódik vissza a fordulat előtti „csendesebb", a tiszta irodalom számára „kedvezőbb" időbe.

Az Osvát-legenda így mindig világosabban akadályává lesz irodalmunk

továbbfejlődésének. Ebből a szempontból üdvözlendő a teljes irodalmi hagyaték megjelenése, éppen a benne foglalt anyag szellemi szegénysége és esztétikai sekélyessége miatt. Mert így a fiatal nemzedék számára ennek a korszaknak korlátai világosabban láthatókká válnak, azok is, amelyek a *Nyugat* nagy idejében is fennállottak. Ez az irodalompolitikai helyzet kényszerít a bírálóra egy bizonyos élességet az Osvát-legendával, Osvát kritikusi személyiségével szemben. Ha egyszer ezen a téren is tisztázódtak az eszmék, ha az irodalom fejlődése túljutott mai holtpontján, akkor láthatóvá és fenntartás nélkül megbecsülhetővé lesz, ami igazán pozitív volt Osvátban: nem szellemi és esztétikai képességei, hanem erkölcsi személyisége. Kritikusi éleslátásának meglehetősen szűkre szabott határai vannak: nem látta meg a magyarországi ferde fejlődéshez való alkalmazkodás művészi és irodalomerkölcsi következményeit sem Herczeg Ferencnél, sem Molnár Ferencnél. De az, hogy nem követte az ő példájukat, hogy egy kortársával sem kötött kompromisszumot, hogy egy egész nehéz életen keresztül megalkuvást nem ismerve harcolt — akkor viszonylagosan progresszív — elveiért: magasan kiemeli alakját a Ferenc József-kor és a háború utáni konszolidációs korszak irodalmából. Amennyire minden elve és tartalma a Ferenc József-koré, annyira ellentéte ez az ő morális egyénisége a Ferenc József-korban szokásosnak. Osvátnak ez a legfőbb pozitív vonása ma alátámasztja a káros legendát. De majdan alapul fog szolgálni Osvát alakjának objektív történelmi értékelése számára.

1947

Szabad vagy irányított művészet?

Ez a kérdés napjainkban mindenfelől felmerül, mint fontos, aktuális és főképpen, mint „kényes" kérdés. Éppen, mert kényes kérdés, nem szabad kitérni előle, nyílt s határozott választ kell adni rá. Ámde, ha csupán a ma szokványos kérdésfeltevések és feleletek színvonalán keressük a megoldás útjait — mint a kor összes fontos kérdéseinél — nem kerülünk ki az áldilemmák útvesztőjéből. A mai legelterjedtebb áldilemma így hangzik:

Egyfelől azt mondják, hogy a művészet, az irodalom kizárólag propaganda (esetleg azzal a megszorítással, hogy: propaganda, sajátos eszközökkel). A művészet kizárólagos feladata a kor, a társadalom, a küzdő osztályok harcaiban állást foglalni, valamely irány társadalmi győzelmét, valamely társadalmi kérdés megoldását elősegíteni. Ami ezen a célkitűzésen túlmutat, az már l'art pour l'art, „elefántcsonttorony" stb., s mint ilyen, feltétlenül elvetendő. Upton Sinclair ennek az iránynak nemzetközi méretekben a legpregnánsabb képviselője.

Másfelől azt hirdetik, hogy a művészet, az irodalom kizárólag öncél. Semmi köze sincs ahhoz, ami a társadalomban történik. Sőt nemcsak a közvetlen társadalmi harcoktól, a közvetlen társadalmi problémáktól független, nincs vonatkozása a történelem nagy kérdéseihez sem. A művészt nem köti semmi, se tartalmi, se formai törvény; független minden valódi és úgynevezett erkölcstől, független minden gondolattól, emberiességtől, mélységtől. A művész egyénisége — pontosabban: az adott alkotói pillanatban éppen aktuális hangulata — a művészet végső elve. E hangulat teljes, szabad kiélése, teljesen szabad, játékos kifejlődése, ennek adekvát kifejezése tudatosan csak felületi, csak hangulati eszközökkel a művészet egyedüli tárgya, egyedüli mértéke. *Esti Kornél éneke* pontosan megmondja, miről

Ne mondd te ezt se, azt se,
hamist se és igazt se...

Vajon csakugyan igaz, hogy nincs más választásunk, mint Upton Sinclair vagy *Esti Kornél* esztétikája között?

Arra a kérdésre: hol állunk? hová megyünk? csak akkor kapunk konkrét és értelmes választ, ha tudjuk azt: honnan jöttünk? Hogyan jött létre maga a kérdés? Mert egészen másképp viszonylunk hozzá, ha olyan kérdésről van szó, mely az emberi létezés állandó eleme (például: dolgoznunk kell, hogy létünk feltételei meg legyenek teremtve számunkra), vagy olyan, amely a társadalmi fejlődés valamely meghatározott történelmi fokának korszerű tényezőiből jött létre. Persze: minden kornak — különösen minden kor művészetszemléletének — hajlandósága van arra, hogy saját magatartását a világhoz abszolutizálja, *az* emberi (vagy *a* művészi) magatartás végre megtalált végleges módjának tekintse. Ez az álláspont jellemzi a fenti áldilemma mind a két oldalának képviselőit.

Ezzel szemben mi az igazság? Ha megpróbálnánk — mint gondolati kísérletet — elképzelni, hogy Aiszkhülosz vagy Giotto mit szólna ehhez a dilemmához, rájönnénk, hogy még megmagyarázni sem lehetne nekik azt: miről van itt szó.

És ez nem véletlen. Mert — messze túl a művészeten és a művészi szemléleten — éppen az itt döntő szerepet játszó élettényekben, életformákban és ezért az őket kifejező fogalmakban a történelem folyamán alapos, minőségi, szerkezeti változásokat előidéző fejlődés ment végbe. Legelsősorban vonatkozik ez magának a szabadságnak fogalmára. Ezért ezt, ha csak futólag is, tisztáznunk kell, ha nem akarunk, éppen témánk központi kérdésében, olyan kifejezéseket használni, amelyek a legkülönfélébb módon értelmezhetők. E tisztázatlanság következtében a vitatkozók múlhatatlanul párhuzamos monológokat mondanának termékeny párbeszédek helyett; a különböző alapfogalmakból kiinduló érvek még polémikusan se találkozhatnának. Szükséges tehát a szabadság elképzelésének rövid történeti vázlatát adni.

Röviden összefoglalva: az antikvitás szabadságelképzelésében az emberi szabadság konkrét előfeltételeinek kidomborítása játssza a döntő szerepet; az antikvitás morális ideálja a mindenoldalúan harmonikus, kifelé és befelé egyaránt szabad ember. Ebből egyfelől annak a szabad társadalomnak követelése következik, amelyben a szabadság az emberek egymás közötti cselekvő viszonyában érvényesülhet: a szabadság az antikvitás szemében elsősorban az állampolgár (a citoyen) szabadsága. Másfelől annak az emberi magatartásnak elérése — nevelés, önfegyelme-

zés stb. révén —, amely aztán az egyes embert arra képesíti, hogy szabadságával ténylegesen élni tudjon, hogy szabadságával együtt járó kötelezettségeinek meg tudjon felelni. Ezzel a legszorosabb összefüggésben áll az antik szabadságfogalomnak — ahogy ma mondanák — intellektualista jellege. Bármilyen különbözők voltak az antik etikák célkitűzéseikben, módszereikben, mindig volt egy közös vonásuk: szabadságon (az egyes ember, az egyén szabadságán) az ókori ember ösztönei felett gyakorolt uralmát értette; ez az alapelve Epikurosz moráljának is.

Röviden összefoglalva tehát azt mondhatjuk: az antikvitás legbensőbb meggyőződése az volt, hogy a szabadság eszméje társadalmi eszme, hogy az ember igazán szabad csak szabad társadalomban lehet. Amennyiben ez a szabadság megsemmisül, amennyiben kedvezőtlen történelmi viszonyok között, nem szabadságon alapuló társadalomban kell az embernek élnie, annyiban belső szabadsága nemcsak azt jelenti, hogy — lehetőleg — függetleníti magát a zsarnokság követeléseitől, hanem belső életberendezésében is felülemelkedni igyekszik azokon a kötöttségeken, amelyeket puszta fizikai létezése, ösztöneinek, hangulatainak, indulatainak, szenvedélyeinek uralma élete legbensőbb, morális szükségszerűségeivel szemben jelent.

Az antik szabadságfogalom ilyen jellege azt hozza magával, hogy a ráépülő morál mindig konkrét: a szabad lét, a szabad belső és külső cselekvés összes feltételeinek, bonyolult kölcsönhatásainak, fokozatainak konkrét felismerésén alapszik. Az általános szabályok és elvek arra valók, hogy ezeket a konkrét összefüggéseket kidomborítsák, mégpedig a konkrétság, az emberi teljesség elérése irányában. Nem véletlen, hogy az antik morálban — nemcsak Arisztotelésznél — a végletek között megtalálandó igazi közép játssza a döntő szerepet. Nem véletlen, hogy a társadalmi szempont előtérbe helyezése sohasem jelenti az egyéniség elnyomását, az eszmék, a tudatosság moráljának uralma pedig sohasem csap át aszkétizmusba.

Nem lehet itt feladatunk a morál történetét még csak vázolni sem. Az antikvitásról azért beszéltünk ennyire részletesen, hogy kellő élességgel kidomborodjék a szabadság mai felfogásának időhöz kötött, meghatározott társadalmi körülmények által létrehozott jellege. E meghatározottság döntő alapja a társadalom kapitalista fejlődése, olyan államok, olyan jogrendszerek, olyan erkölcstanok létrejötte, amelyek ennek az új fejlődési foknak megfelelnek. Ez az új társadalom azonban, tudvalevőleg, nem az antikvitásból közvetlenül nő ki, hanem a hűbériség feloszlásából, a hűbériség romjain, annak lerombolásából. Ez a mi problémánk

szempontjából azt jelenti, hogy az új morál (bár tisztán ideológiailag, éppen forradalmi korszakában az antikvitás hatása alatt állt), a társadalmi valóságban a hűbéri kapcsolatok szétfeszítésén, szétzúzásán keresztül érvényesült. E harc folyamán azonban a szabadság gyökeresen új fogalma jött létre, egyén és társadalom azon új kapcsolatai következtében, amelyeket a tőkés termelési rend teremtett.

A hűbéri társadalom számára az ember mindig, mint valamely közösség (rend, céh stb.) tagja szerepelt; jogait és kötelességeit egyedül ezek a közösségek határozták meg. Kiélezetten azt lehetne mondani, hogy a hűbéri társadalom egyáltalában nem ismerte a szabadság fogalmát (sem antik, sem modern értelemben), hanem csakis a pozitív és negatív rendi előjogokat és kötelességeket. Amennyiben itt szabadságról egyáltalában beszélni lehet, az csak a lélek erkölcsi szabadsága volt saját üdvösségét illetőleg: a belső választás szabadsága jó és rossz között, ahol is a cselekvés minden tartalmát a rendi társadalom írta elő. (Az így létrejövő tisztán benső morál mindenféle csatornán keresztül beszivárgott a kapitalista társadalom moráljába — különösen annak hanyatló korszaka idején.)

A kapitalista termelési rend — eltérően minden előzőtől — objektíve folyton erősíti és mélyíti az egyes ember sorsának függését az egész társadalom rejtett mozgási törvényeitől, ugyanakkor azonban az egyes embernek (az árucsere alanyának) olyan fokú felszíni, látszólagos önállóságot kölcsönöz, amilyent semmiféle régebbi társadalom nem ismert. Árucsere volt ugyan az ókorban is, a középkorban is, de az, hogy az árucsere legyen az emberek egymás közötti kapcsolatainak, a társadalomhoz való viszonyának szerkezeti meghatározója, új tény a történelemben. A kapitalista termelési rend pedig éppen ezt az új összefüggést teremti meg az objektív valóságban és az annak megfelelő államokat létrehozó forradalmak ezt a szerkezetet kodifikálják, amikor az „emberi jogokat" proklamálják. Az új élet morálja aztán — éppen amennyiben igazán komolyan veszi a valóságot és ezért komolyan veendő gondolatokat hoz létre — elméletben és gyakorlatban rendszerbe foglalja ezeket az új élettényeket.

A nagy francia forradalom csúcspontján, az 1793-as alkotmány a magántulajdont (az árucsere általánosságának jogi előfeltételét) és a szabadságot (új fogalmazásában: az árucsere általánosságának morális előfeltételét) úgy határozza meg, hogy az előbbi korlátlan rendelkezési jogot ad mindenkinek a maga tulajdona felett, az utóbbi pedig a teljes szabadságot engedélyezi neki, amennyiben az nem sérti másnak ugyanilyen korlátlan cselekvési szabadságát. Az egészen napjainkig legbefolyásosabb filozófiát, Kant filozófiáját, joggal nevezték a francia forradalom

bölcseleti kifejezésének. Aki visszaemlékszik Kant erkölcstanára, tudni fogja, hogy annak egész módszere csakugyan azoknak a társadalmi tényeknek gondolati megfogalmazása, amelyeket a tőkés termelési rend fejlődése hozott létre és amelyeket a francia forradalom, mint emberi alapjogokat, alkotmányába iktatott.

Ha ezt a morált összevetjük az antikvitáséval, akkor rögtön látjuk a két szabadságfogalom alapvető ellentétét: az elsősorban a társadalom objektív szerkezetét határozta meg, és ebből vezette le az egyéni cselekvés erkölcsi törvényeit, ez az egyes ember egyéni magatartását tekintette kizárólagos kiindulásának, és minden társadalmi kategória csak ennek fényében nyerhetett erkölcsi értelmet; az céljainak megfelelően konkréten és tartalmilag határozta meg a szabadságot, ez, mivel az izolált egyén magatartását vette alapul, elvontan és formálisan; az pozitív: a valóságos ember valóságos, mindenre kiterjedő, belső és külső cselekvésének helyes irányait keresi, ez negatív: megállapítja a magára utalt egyén, a kapitalista társadalom monádja számára a cselekvési lehetőségek korlátait. Összefoglalva: az antikvitás számára a szabadság a konkrét emberek közötti cselekvés legmagasabb erkölcsi formája; a tőkés társadalomban a szabadság lelki ténnyé, az egyéni magatartás sajátos módozatává szűkül össze.

Ámde eddigi szembeállításunkban még csak a nagy francia forradalom korára, a ma uralkodó társadalmi rend születésének idejére szorítkoztunk. Arra az időre, amikor e társadalom létrejöttéért vívott hősi küzdelmek vezetői még azt a heroikus illúziót táplálták szívükben és eszükben, hogy a társadalom vajúdásából a felújult antikvitás fog megszületni, hogy az emberi és állampolgári jogok életbeléptetése egy új társadalmi embertípus, a citoyen megszületését fogja jelenteni. (A klasszikus német filozófia szabadságfogalmainak is ez a heroikus illúzió adja meg a filozófiai pátoszt.)

A hűbéri társadalom lerombolása azonban nem új poliszt teremtett, hanem az általános árucsere, a nagy válságokon keresztül létrejövő világpiac társadalmát. És itt, ahogy már kiemeltük, abban az arányban, ahogy megnőtt az egyén valóságos függése — előtte legtöbbször teljességgel ismeretlen — gazdasági vonatkozásoktól, úgy erősödött meg ennek az önmagába zárt, látszólag kizárólag magára utalt, az élet értelmét kizárólag önmagában kereső atomnak, monádnak az öntudata. Simmel, közel félszázaddal ezelőtt, megállapítja, hogy, bár a szabadság modern fogalma módszertanilag még mindig Kanton alapszik, mégis azóta alapvető változás ment végbe. Kant individualizmusa lényegileg az egyen-

lőség elvén alapult, lényegükben egyenlő emberekből (az árucsere alanyaiból) indult ki: a modern emberben azonban, Simmel szerint, éppen a tisztán egyéni, a lényeges az, ami az egyént az egyéntől minőségileg megkülönbözteti. A morál efelé igazodik; a szabadság az így értelmezett egyéniségnek a szabadsága.

Simmelnek ez a gondolata, köztudomásúan uralkodóvá vált az imperialista kor egész gondolkodásában. Napjaink divatos filozófiája, az egzisztencializmus, csak annyiban tér el az övétől, hogy számára még az egyéniség ilyen individualista fogalma is túl konkrét, túl tartalmi, túlságosan telített kapcsolatokkal a többi emberhez, a társadalomhoz. Az egzisztencializmus szabadsága az atomizált egyénen belül is atomizálja az elhatározás pillanatát, amelyet még az egyéniség egyéni minőségi létének folytonossága sem köt saját múltjához és jövőjéhez.

Ezzel az atomillúzió eljutott eddigi fejlődésének csúcspontjáig: a szabadság fogalma teljesen üressé vált. Ha a szabadság csak azt jelenti, amit a magára utalt egyéni öntudat pillanatnyilag magáénak vall, akkor éppen ez az elvont általánosság semmisíti meg a szabadságot: mert ha minden szabad, akkor nincs szabadság, ha minden tartalom — amelyet valamely izolált egyéni tudat a sajátjának tekint — a szabadság tartalma lehet, akkor az üres frázissá vált. Annál is inkább, mert a XIX—XX. század fejlődése az egyént magát illetőleg is gyökeresen szakított minden erkölcsi hagyománnyal.

Bármennyire negatív és formális lett légyen is Kant szabadságelmélete, szerzője, mint a francia forradalom heroikus illúzióinak kortársa és gondolati összefoglalója, ha egyéniségről beszél, mindig az összegyéniség uralmára gondol annak puszta testi-lelki adottságai, közvetlen ösztönei felett. (Más kérdés, hogy ez Kantnál túlzottan aszketikus irányba fordult.) A XIX—XX. század társadalmi és szellemi fejlődése növekvő mértékben az egyéniség, az új szabadság leigázását látja nemcsak minden társadalmi kapcsolatban, nemcsak minden erkölcsi normában, hanem magának az egyéni életnek állandóságot, az egyéniségnek gerincet, tartást adó lelki tényezőkben is, az értelemben, az észben. A szabadság e felfogása számára egyre inkább a pillanat, a hangulat, a magukra hagyott ösztönök korlátozatlanságát jelenti. E felfogásmód ördögi karikatúrája jelentkezett Hitler és a hitleristák minden morált tagadó „világnézetében". Kantnál még a lelkiismeret mint az erkölcsi szabadság megtestesülése, összetartó alapelve szerepelt; Hitleréknél éppen a lelkiismeret a legfőbb akadálya annak, amit ők szabadságnak neveztek, vagyis a minden féket elvesztett aljas ösztönök korlátozatlanságának. Ez a hitleri

felfogás ördögi torzkép, de ne felejtsük el soha, hogy az utolsó félszázad leghíresebb, legavantgardistább gondolatainak karikatúrába növése.

Így a társadalmi makrokozmosz, a tőkés termelési rend erkölcsi visszfényt kapott látszólagos atomjai mikrokozmoszában, az imperialista korszak egyéniség- és szabadságfelfogásában. Az egzisztencializmus szabadságtana csak gondolati kifejezést adott egy olyan magatartásnak, mely az életben már évtizedek óta uralkodóvá lett.

Ha már most ezeknek a tapasztalatoknak birtokában a művészeti szabadság kérdése felé fordulunk, tisztában vagyunk azzal, hogy a más területeken, főleg a tiszta elmélet terén nyert megállapításokat itt nem lehet minden további nélkül alkalmazni. Ennek belátása azonban távolról sem jelent behódolást ama modern előítélet előtt, mintha az általános társadalmi tapasztalatok nem állnának összefüggésben a művészet benső kérdéseivel, sőt, mintha az, ami — mondjuk — a társadalmi erkölcs kérdésében felbomlást hoz, a művészet igazi önmagára találását jelenthetné. Ez utóbbira ma igen nagy a hajlandóság, főképpen, ha a legutoljára tárgyalt kérdés, az ösztönök korlátozatlansága, mint az igazi szabadság megtestesülése kerül szóba. Pedig itt még a modern dekadencia vezető elemei is tele voltak kételyekkel. Nietzsche, akit senki sem fog a modern ösztönkultusz elvi ellenségének tekinteni, világosan kimondta, hogy a művész ösztönélete szakadatlanul és vegyesen termel tudata számára jót és rosszat, értékeset és haszontalant, hogy éppen az itt működő tudatos kiválasztóképesség teszi a művészt művésszé.

Ha azonban kiderül is, hogy a modern filozófia pillanatnyiságon nyugvó szabadságfogalmát nem lehet egyszerűen alkalmazni a művészetre, ez még nem jelenti azt, hogy a művészi szabadság kérdése ne lenne sajátos probléma, amelyet — természetesen az általános társadalmi és szellemi fejlődés keretein belül — a maga különlegességében kell megragadni.

Ilyen értelemben lehet és kell kérdezni: szabad volt-e a régi művész? Szabadság-e az, amit ma annak neveznek?

Mai értelemben a régi művész — egyszerűség kedvéért fogjuk itt össze az összes kötöttségeket, noha tudjuk: alapvető különbségek voltak köztük — nem volt szabad, sőt azt se tudta, mi az, amit ma művészi szabadságnak nevezünk. A régi művészet — az ókorban, a középkorban, sőt még a reneszánszban is — a közélet egy része volt és a művészek habozás nélkül levonták ennek összes konzekvenciáit. Ez azt jelentette, hogy világnézetileg és témájukban, formaadásukban és formanyelvükben annak a társadalomnak irányítása alatt állottak, amelynek közéletébe alko-

tásuk beletartozott. Konkrétabban: annak az osztálynak világnézeti, tematikus tartalmi és formai kiindulási pontjai voltak számukra irányadók, amelynek soraiba adott vagy az életben szerzett meggyőződéseik állították. Nem is tudták elképzelni, hogy ez másképp is lehet.

Teljes megkötöttséget, teljes „irányítottságot", szabadsághiányt jelent-e ez? Semmiképpen. Még akkor sem, ha a legáltalánosabb, a legkönnyebben megfogható mozzanatot, a világnézetit, a politikait ragadom ki. Nem az egyéni kifejezésre, az egyéni árnyalatokra gondolok most; ez nagyon is keskeny „mozgási tér" lenne az igazi művészet számára. De a társadalom, a közélet, amelynek az alkotási folyamat és maga az alkotás részét teszi, nem egy helyben álló merev egység, még csak nem is egy irányba haladó menetelés, amelybe az alkotás egyszerűen belekapcsolódhatnék. Ez az egység ellentétek, egymás ellen küzdő erők bonyolult, szakadatlanul változó eredője, minden tényező csak mint e mozgó egység egy-egy alkotó eleme létezik és maga az egység csak mint a váltakozó harcok váltakozó összefoglalása. Ha most már műalkotás jön létre, az egésznek, vagy valamely egészet jelentő résznek jelentős ábrázolása, akkor, bármekkora legyen is a formai és tartalmi kötöttség, a világnézeti és politikai „irányítottság", elvileg lehetetlen, hogy ezen belül a dolgok kényszerű logikája, a dialektikus valóság és annak dialektikus tükrözése ne teremtsen az ideológiai szabadság részére bizonyos „mozgási teret". Helyesebben: ne követeljen szabad alkotást, éppen azért, hogy az adott pillanatban társadalmilag szükségeset adekvát módon valósítsa meg.

Ha ez áll a művészetre, mint ideológiára, mint bizonyos társadalmi irányzatok kifejezésére, kétszeresen érvényes minden sajátos művészi kérdésre. Mert a művészet csak a modern elméletekben, csak a mai művészek tekintélyes részének saját alkotási folyamatukról való elképzelésében jelent elsősorban „kifejezést". Objektíve: a valóság sajátos formájú tükrözése, mely éppen ezért ezt magát, s — ha igazi művészről van szó — ennek mozgását, mozgási irányát, a létnek, állandóságának és átalakulásának lényeges vonásait tükrözi. Ez a tükrözés — ismét: ha igazi művészről van szó — a legtöbbször nagyobb és több, átfogóbb és mélyebb, gazdagabb és igazabb, mint az a szubjektív szándék, akarat, eltökélés, amely létrehozta. A nagy művész nagy művészete mindig szabadabb, mint amilyennek ő maga hiszi és érzi, szabadabb, mint amilyennek objektív genezisének társadalmi körülményei látszólag mutatják. Szabadabb éppen azért, mert mélyebben van kötve a valóság lényegéhez, mint ahogy azt a szubjektív és objektív genezisben megjelenő aktusok feltüntetik.

Azonban megengedhetetlen hogy ilyen, bár jogosult, gondolatmenetek

elmossák előttünk a művészi szabadság régi és új fogalmának alapvető különbségét. A különbség objektív. Nem arról van szó, hogy a régi művész nem érezte magát szabadnak, nem is érezte a szabadság igényét, a modern számára pedig éppen a szabadság művészi öntudatának alapvető élménye. Nem. Objektíve a művészet mindig része a társadalmi életnek. Elvileg visszhangtalan, mások számára elvileg érthetetlen, pusztán monologikus jellegű „művészet" éppen úgy csak a bolondok házában létezhetik, mint a következetesen szolipszista filozófia. A visszhang szükségessége, vagyis a visszhang lehetősége, mint a műalkotás formai és tartalmi sajátossága, elválaszthatatlan ismérve, lényeges vonása minden kor minden igaz műalkotásának. A műalkotás viszonya a maga közönségéhez, tehát egy meghatározott társadalomhoz, illetve annak bizonyos, történelmileg meghatározott részeihez nem olyasmi, ami utólag, többé-kevésbé esetlegesen járul hozzá a szubjektíve megalkotott, az objektíve létező műhöz, hanem annak genezisében is, esztétikai létében is integráns alapja, lényeges tényezője. Ez is egyaránt áll régi és új művészetre.

Van-e hát akkor különbség? És ha igen: miben áll az? Röviden kifejezve azt lehetne mondani, hogy a régi művész és közönsége között közvetlen kapcsolat állt fenn, s ennek következtében: eleven, megtermékenyítő kölcsönhatás. Látszólag ez ismét a művész kötöttségét, a művészet irányítottságát jelenti. De csak látszólag. Mert ez a kölcsönhatás (mely ma már csak dráma, színpad és közönség viszonyában áll fenn, ha sok eltorzulással is), az ennek következtében beálló megkötöttség megtermékenyítést jelent a művészet számára, s egyszersmind éppen ez a megkötöttség teremti meg a művészet részére azt a „mozgási teret", amelyen belül az alkotó invenció, a lényeg igazi megragadása a legszabadabban érvényesülhet. Gondoljunk az egész régi művészet tematikus kötöttségére; gondoljunk a szobrászat viszonyára az építészethez az ókorban és a középkorban; gondoljunk a freskó viszonyára az építészethez; gondoljunk arra, hogy a valóságos elbeszélés milyen hatást gyakorolt az epikai formák kialakulására, igazi stílusuk megteremtésére stb. S itt mindig számba kell venni azt, hogy az a kötöttség, amely itt létrejön, nem vezethető vissza sem a forma, sem tartalom egymástól elszakított kérdéseire. Mindegyik kötöttség, legyen bár közvetlen kiindulási pontja akár formai, akár tartalmi, konkrét alkalmazása közben múlhatatlanul átcsap a másikba. A valóságos elbeszélés látszólag formai kötöttség, de oly mélyen kihat az egész felépítésre, szerkezetre, szerkesztésre, alak- és sorsábrázolásra, hogy pillanatról pillanatra tartalmivá válik.

A tematika kötöttségét a felületes szemlélet hajlandó volna tisztán tartalmilag felfogni, ámde mivel egyetlen téma sem egyszerűen nyersanyag, hanem csak meghatározott világszemléleti összefüggésben válhat egyáltalában témává, a benne foglalt lehetőségek ebben az átalakulásban azonnal átcsapnak a formálás, a szerkezet legmélyebb kérdéseit szabályozó erőkké (Oresztész-téma; Utolsó vacsora Giottónál, Leonardónál, Tintorettónál stb).

Itt konkrétabban visszatér a már előbb érintett kérdés. Az a társadalmi valóság, amely ezt a kötöttséget megteremti, szakadatlanul változik. És ez a változás nemcsak lehetővé teszi, mint fentebb kifejtettük, a művészi szabadság „mozgási terét", hanem parancsolóan elő is írja: ilyen viszonyok között csak az tud lényeges műalkotást létrehozni, akinek a társadalom valóságos változásait illetőleg lényeges mondanivalója van. Mert csak a lényeges mondanivaló elég mély és elég erős ahhoz, hogy a társadalom — gyakran csak föld alatt működő — mozgató erőit, azok aktuális változásait úgy ragadja meg, hogy abból forma és tartalom szerves és termékeny továbbfejlesztése jöjjön létre. Ilyen időkben komoly formaváltozás csak döntően új tartalom révén juthat érvényre; csak látszatra tisztán formai újítás, hogy Aiszkhülosz bevezette a második színészt. A valóságban a tragikus konfliktus művészi megszületéséről van szó.

Ezt a közvetlen kapcsolatot a művészet és közönsége között szüntette meg szinte teljesen a kapitalista fejlődés. E kérdést illetően sem áll módunkban a konkrét történeti folyamatot még csak vázolni sem. Talán legjobban megvilágítja az így létrejövő helyzetet, ha Goethe azon szavait idézzük, melyeket a modern művészi szabadság létrejöttének kezdetén e kérdésről Schillernek írt: „Sajnos, mi újabbak is alkalomadtán költőnek születünk s végigkínlódjuk a művészetnek ezt az egész válfaját, anélkül, hogy igazán tudnók, hogyan is állunk vele tulajdonképpen; mert ha nem tévedek, a specifikus meghatározásoknak tulajdonképpen kívülről kellene jönniök és az alkalomnak kellene a tehetséget determinálnia." Látjuk: Goethe érezte a régi megkötöttség lazulását, sőt eltűnését, ő azonban azt még egyáltalában nem tekintette igenlendő szabadságnak, vagy a művészi szabadság végre bekövetkező felfedezésének. Ellenkezőleg. Goethe ebben a szabadságban, melyet a társadalmi valóság a művészekre rákényszerített, komoly veszélyt, leküzdendő problematikát lát.

Minél tökéletesebben bontakozik ki a kapitalista termelési rend, annál korlátlanabb lesz ez az új szabadság. A tematika minden kötöttsége

megszűnik; az invenció teljes szabadsága tényleges kényszerré válik. Az egyes műfajok közvetlen összefüggése közönségükkel, vagyis a terjedelem, a szerkezet, az előadásmód kölcsönhatása a receptivitás egy meghatározott, konkrét nemével eltűnik. Itt is minden a művész egyéni invenciójára van bízva, itt is teljes a művész új szabadsága. (Csak látszólag marad meg ez a kapcsolat a drámánál. Azzal karöltve, hogy a színház kapitalista vállalkozás lesz, hogy a közönség kizárólag mulatni jár oda, messzemenően elvész a színháznak a drámai formát konkrétan és termékenyen befolyásoló jellege. A színházi technika önállósul a drámától és különleges irodalmi iparrá válik; viszont a dráma a XIX. század folyamán — saját kárára — szintén önállósul: megszületik a könyvdráma.)

Mindez jóval többet jelent, mint a közvetlen kapcsolat, a közvetlen kölcsönhatás meglazulását, sőt megszűntét művész és közönsége közt. Jelenti ennek a közönségnek anonimmá, amorffá válását, arcélének elvesztését is. A régi művész pontosan tudta, hogy kikhez fordul alkotásaival; az új művész — objektíve a művészet társadalmi funkcióját tekintve —, mint árutermelő áll szemben az elvont piaccal. Szabadsága — látszólag — éppen olyan korlátlan, mint az árutermelőé általában (szabadság nélkül nincs piac), a valóságban, objektíve azonban a piac törvényei rajta is uralkodnak, mint az árutermelőn általában.

Ez a megállapítás persze konkretizálásra szorul, hogy általános igazsága ne merevüljön túlzó hamisággá. A kapitalista fejlődés növekvő mértékben árupiaccá változtatta a művészet minden termékének kapcsolatát a közönséggel. Adatok felsorolása itt felesleges. Mindenki ismeri mozi, újság, kiadóvállalat stb. viszonyát a nagytőkéhez; mindenki tudja, mit jelent a koncertügynökség a zene, a műkereskedés a képzőművészet terén. A művész viszonya közönségéhez nemcsak elvesztette régi közvetlenségét, hanem közéjük egy új, specifikusan modern közvetítő iktatódott be: a tőke. Mégpedig — növekvő mértékben — a művészet egészére kiterjedően. A XIX. század még ismert nem-kapitalista szigeteket a kapitalizmus tengerében. Kísérleti színpadokat, irodalmi kiadókat, írók teremtette folyóiratokat stb. A kapitalizmus maga kezdetben főleg az igazi tömegfogyasztás tárgyát alkotó, túlnyomó részében rossz művészetre vetette magát. Ámde a kapitalizmus általánosodásával karöltve, annak következtében, hogy kiderült: a jó művészet is lehet üzlet, annak kitapasztalásával, hogy a legellenzékibb, a legavantgardistább művészet is lehet — távolba tekintő — eredményes spekuláció tárgya, ezek a szigetek mindinkább elmerültek. Az egész művészet alá-

rendelődött a kapitalizmusnak; jó és rossz, remekmű és giccs, klasszicisztikus és avantgardista egyaránt.

Ez a helyzet határozza meg a művészet modern szabadságának jellegét, valóságos tartalmát és a vele szükségképpen együtt járó illúziókat. Nem akarunk itt sem közismert tényeket behatóan elemezni. Mindenki tudja, hogy a kapitalista tömegárutermelés hogyan hozta létre a giccs legkülönbözőbb válfajainak specifikusan modern formáit, az „előkelő" bestsellertől, sőt az „avantgardista" (vagy tegnapi avantgardista) giccstől egészen a futószalagon létrejövő ponyva sokféle formájáig. Mindenki tudja, hogyan teremt itt a nagytőke éppen úgy ellenállhatatlan erejű divatokat, mint a konfekció vagy a cipőipar terén.

Vulgarizáló leegyszerűsítés volna azonban azt hinni, hogy ez a helyzet egyszerűen, mechanikusan, százszázalékosan megsemmisíti a művészi szabadságot. Nem is beszélünk arról, hogy még a kapitalista nagyipar sem nélkülözheti — éppen a divatteremtéskor legkevésbé — az egyéni iniciatívát, az egyéni ízlést, ötletet, s hogy ez természetesen fokozott mértékben érvényes ott, ahol a művészet válik áruvá. A művész a kapitalista részére éppen mint egyéniség jelent értéket, „márkát"; minél pregnánsabban, minél kézzelfoghatóbban, egészen a modorosságig menően nyilvánul meg ez az egyéniség, annál nagyobb lehet adott esetben értéke a kapitalista számára. Persze, az így létrejövő „szabadság", az így érvényesülő „egyéniség" távolról sem biztosítéka annak, hogy itt igazán művészet jön létre. Sőt ellenkezőleg. A „magasabb rendű", az „előkelő" giccset a kapitalizmus irodalmában éppen az egyéniség, a szabad művészi invenció túlhangsúlyozása jellemzi. Karl Kraus irodalom- és kultúrkritikája évtizedeken át ezt a kapitalista alapon létrejött szabadság- és egyéniségkultuszt üldözte találó és metsző iróniával.

De a valódi művészet? Az igazi művész szabadsága? Ezt sem felejtettük el, sőt ezt a keretet éppen azért vontuk meg, minden vázlatosság ellenére lehetőleg pontosan, hogy segítségével konkretizáljuk az igazi művészet valóságos „mozgási terét" a kapitalista társadalomban. André Gide állapította meg egyszer, hogy a mai időben minden igazi irodalom a kor ellenére jött létre. Ez teljes mértékben igaz, formailag is, tartalmilag is. Ez a szembenállás sokkal messzebbre megy a kapitalista pártfogolta művészet formai és tartalmi elutasításánál. Kiterjed, lehetne mondani, az egész rendszerre. Soha nem állt még fenn társadalmi rend, amelyhez nagy művészei olyan idegenül viszonylottak volna, mint a kapitalizmushoz.

Idegenül. Ebben a szóban benne foglaltatik a modern művészi sza-

badság egész pátosza és összes korlátozottságai. Ez a pátosz a kétségbeesett védekezés pátosza. Nemcsak a kapitalizmus teremtette árutermelő és áruelosztó apparátus fenyegeti elnyeléssel az igazi művészetet, tehát nemcsak ez ellen és az általa művészetként elterjesztett giccs, ponyva és másfajta álművészet ellen kell szakadatlan élethalálharcot vívnia, hanem azok ellen az életformák és emberi tartalmak ellen is, amelyek azokat létrehozták és amelyek belőlük következnek. Míg a régi művészek naiv magától értetődéssel, vagy tudatos lelkesedéssel voltak koruk, társadalmuk gyermekei, a modern művészek többségükben — és éppen legjobbjaik — haraggal, elkeseredéssel, sőt undorral, utálattal nézik társadalmuk őket körülvevő, őket magához hasonlítani akaró nyüzsgését. A művészi szabadság ily módon a túlfeszített szubjektivitáson alapszik, egyedül annak nevében, egyedül annak számára követel szabadságot. A művészi egyéniség követeli magának azt a szuverén jogot, hogy azt ábrázolja és úgy, amit és ahogy saját belső ihletettsége előír. A művész modern szabadságfogalma tehát elvont, formális és negatív: csak azt tartalmazza, hogy ebbe, az ő szuverenitásába, senki se szóljon bele.

Ez az elvontság, ez a formális és negatív jelleg szabja meg a modern művészi szabadság korlátait. Ezek a korlátok két irányban nyilvánulnak meg. Először mindig határozottabban és kizárólagosan befelé kergetik a művészeket. Mindig több és több ábrázolandó területet és ábrázolási formát adnak fel, mint olyat, amellyel már nem érdemes művészileg foglalkozni, mert teljesen áthatotta őket a kapitalizmus leküzdhetetlen prózája. Végül nem marad más „mozgási tere" a művészi szabadságnak, mint a puszta belső élet, a tisztán szubjektív élmények világa. Ezeknek dacosan önkényes, dacosságukban eltorzult önmagukra utaltsága, öncélúsága kétségbeesett tiltakozás egy olyan világ ellen, ahol a művészi szuverenitás csak ebben a kis szögletecskében élheti ki magát. (Hogy ezt a tiszta szubjektivitást számos alkotás és alkotói kinyilatkoztatás kozmikus jelentőségűnek hirdeti, a tényen magán mit sem változtat.)

Ezzel beállott az a paradox helyzet, hogy a régi, kötöttebb, kevésbé tudatosan szuverén és szabad művészet társadalombírálatában sokkal szabadabban viszonyult saját korához, mint a mai. Az elvont, a negatív, a formális szabadság kivívásának a konkrét szabadságról való lemondás volt az ára; a szubjektív szabadság kedvéért a modern művészet az objektív valóság meghódítását adta fel.

Ez az ellentét még világosabban áll előttünk, ha a szubjektív művészi szuverenitás viszonyát konkrétabban vetjük össze azokkal a társadalmi körülményekkel, amelyek közt a valóságban megnyilvánul. Ez a szub-

jektív szabadság objektív korlátozottságának második mozzanata. A befeléhúzódás, a kapitalista külvilág radikális elutasítása látszólag, a szubjektív képzeletben, a lehető legforradalmibb gesztus egy értelmetlen, művészetellenes külvilággal szemben. És ennek a gesztusnak mélyen átérzett pátosza, konok, kompromisszumot nem ismerő akarása élt és él számos kiváló művészben. A kérdés csak az: mi ennek a gesztusnak az objektív értelme és értéke? Vagy még konkrétebben: hogyan viszonylik ehhez a gesztushoz maga az elvetett, az elítélt, a megvetett objektum: a kapitalista külvilág?

Történelmi perspektívából tekintve ezt a viszonyt, az a tragikomikus paradoxia adódik, hogy meglehetősen barátságosan. Mert annak elismerése és leszögezése, hogy a művészet felett ma már szinte korlátlanul a kapitalizmus tőkeelhelyezése és árucseréje uralkodik, távolról sem annyit jelent, mintha az most már eltiltana, elnyomna, hallgatásra ítélne minden művészetet, mely nem közvetlenül és egyenesen szolgálja ki az ő közvetlen profitérdekeit. Arról nem is szólva, hogy bizonyos körülmények között a legkritikaibb realizmus is jó üzlet lehet, s nincsen olyan kapitalista, aki egy nagy nyereséget visszautasítana, csak azért, mert annak Zola vagy Steinbeck a forrása. De a polgári társadalom általános művészi üzlete, a művészet-politikája is rendkívül sokrétű: mint láttuk, alkalomadtán meglehetős nagy „mozgási teret" ad a művész egyéniségének, szubjektív művészi szabadságának. Csak a széles, a dolgozó tömegek részére készülő giccsnek vannak rendkívül szigorú előírásai (Hollywood). A felsőbb osztályok fogyasztására szánt művészetben egyáltalán nem akadály az, hogy benne a fent vázolt elvont lázadás szelleme uralkodik; ez nem érinti soha a kapitalizmus fennállásának érdekeit, minél belsőbb, minél elvontabb ez a lázadás, annál kevésbé.

Az így engedélyezett szabadság rendkívüli veszélyeket rejt magában a művészek fejlődése szempontjából. A befeléfordulás már magában véve is elfordulást jelent az objektív társadalmi kérdésektől. Ezt még csak fokozza az a — szavakban felette ritkán foglalt — megállapodás, amely ezen az alapon a művész és a közönség felé közvetítő kapitalista között létrejön, a művész részéről sokszor a legnagyobb szubjektív jóhiszeműséggel. Megállapodás arról, hogy bizonyos dolgokról, bizonyos módon, bizonyos hangon nem szabad beszélni — az így adódó keretben azonban a művész korlátlan szuverenitással működhetik. A megállapodás szó kellemetlenül hangzik és mégis alig hisszük, hogy példákkal kellene illusztrálni, annyira közismert tény. Minden tapasztalt író pontosan tudja, hogy ez vagy az az írása mely lapban, mely folyóiratban, mely

kiadóvállalatnál lehetséges és — legyünk őszinték! — számos esetben, többé-kevésbé bevallottan is, ez a „lehetőség" már a témaválasztást, sőt a megírást is befolyásolta. Azokról a nem kisszámú esetekről nem is beszélek, amikor az ilyen kimondott, vagy hallgatólagos megállapodások lassan letereltek egyeseket a művészet útjáról, belevitték őket a finom vagy durva giccstermelésbe. Nálunk Molnár Ferenc a legkirívóbb példája a kapitalista „szabadság" eme hatásának a művészetre.

A modern művészi szabadságot tehát úgy lehet összefoglalni, hogy az a közvetlen egyéni, művészi élmény közvetlenül egyéni kifejezésének szubjektíve szuverén szabadsága. Ebből a legtöbb esetben az is következik, hogy — amennyiben ezeknek az élményeknek anyaga a társadalmi élet, az objektív külvilág — az is úgy jelentkezik, ahogy a közvetlen élményben közvetlenül megnyilvánul. Azonban mindenki tudja, hogy ez egy társadalomban sem lehet (a kapitalizmusban a legkevésbé) azonos társadalmi világ lényegével, igazi mozgató erőivel. Ezeknek megismeréséről a modern írók többsége kénytelen lemondani, ha elvont élménybeli és kifejezési szabadságát a folyton reakciósabbá váló imperialista világban meg akarja menteni. Erre az útra a legkülönbözőbb motívumok terelik. Itt csak a gazdasági szerkezet és a művészet kölcsönhatását vázoltuk. De ide tartozik, amiről más összefüggésekben részletesen írtam, a művész társadalmilag szükségszerűen létrejött elidegenedése a közélettől, ide tartozik az utolsó évtizedek reakciós politikai fejlődése, mely ennek a befeléhúzódásnak, ennek a társadalomtól való elidegenedésnek — érthető és nemegyszer megbecsülendő — tiltakozó jelleget adott stb. Ez a tiltakozás, ismételjük, sokszor tiszteletre méltó, azt azonban, hogy a puszta tiltakozás szubjektív élménye sem világnézetileg, sem művészileg nem biztosíték a pozitív magasabb rendűség számára, már Dosztojevszkij is világosan látta, amikor az így keletkező individualizmust mint a „pincelyuk" individualizmusát jellemezte.

De bármi légyen is az okok szövevénye és láncolata, a tény tény marad: a modern művész az új szabadságért a legnagyobb árat fizette: lemondott a valódi művészet igazi szabadságáról, arról, hogy az ember igazi világa nála nyerje el legmélyebb, legátfogóbb kifejezését minden emberi megnyilatkozás közül. A valóság objektív lényegéhez való mély viszony, törhetetlen hűség: ez az igazi objektív művészi szabadság; objektív, mert a legtöbb esetben nagyobb, mint azt a művész maga tudja, gondolja vagy akarja. A művészi szabadság eme fővonaláról tereli le a modern fejlődés a művészetet. A művészek tiltakozó befeléfordulása szubjektíve ellenszegülés a kor, a társadalom művészetellenes tendenciái-

val, objektíve azonban gyorsítása és elmélyítése a külső körülmények által megteremtett folyamatnak. „A belső megvilágosodás a világítás legsilányabb fajtája" — mondta Chesterton.

Csakugyan a legrosszabb, mert eltorzítja mind a külső, mind a belső valóságot. Mégpedig — és ez igen lényeges — ez az eltorzítás annál erősebb, mennél mélyebben megalapozott a befeléfordulás, mennél inkább kap elmélyülésében egyenesen világnézeti jelleget. Ez mindjárt a modern fejlődés elején bekövetkezett. Nem sokkal azután, hogy Goethe előre jelezte az általános társadalmi átalakulás kedvezőtlen hatásait a művészetre, Tieck, a német romantika első nemzedékének reprezentatív költője himnikus elragadtatással énekelte meg a befeléfordulás világnézeti jelentőségét:

A lények: eszméink csupán, a
Világ messzi ködből dereng,
Ha nem lennénk, sok vaksi tárna
Fénysugárra hiába várna.
S hogy szét ne hulljon itt fent s odalent:
Mi vagyunk a sors, mi vagyunk a rend.

.....Mit bánom én e sápadt figurákat:
Mind lényemen-gyúlt tünemény!
Erény és bűn egymásba árad:
Áradjon! imbolygó köd-árnyak!
Tölem kap fényt a sötét éj. S erény
Azért van, mert én elképzeltem, én!

(Tandori Dezső fordítása)

A befeléfordulás ilyen világnézeti felmagasztosítását nehéz fokozni. A múlt századvég és századunk művészi individualizmusa csakugyan sok tekintetben csupán azt variálja, ami a romantikában, mint perspektíva, világos megfogalmazást nyert. Mégis van különbség, méghozzá nem lényegtelen: a kezdődő romantikában még az az illúzió élt, hogy ez a világnézeti szubjektivizmus, ez az elvi befeléfordulás a művészi világmeghódítás mozgató ereje lesz. Ezt az illúziót már magának a romantikának művészi fejlődése szétrombolta. Amikor pedig ez a világnézeti magatartás később, napjainkban uralkodóvá válik, már magában hordja, ha nem is tudatosan, régebbi vereségek, régebbi visszavonulások lelki

nyomait. Hitének feszítő ereje gyengébb lesz és ezzel párhuzamosan erősödik a valóságot torzító irányzat, mert, bár ez sem tudatos, csak ezen az áron tartható fenn a befeléfordulás művészetet megváltó jelentőségének illúziója.

Ez a paradoxia legélesebben napjainkban nyilvánul meg. Az utolsó évtizedek legavantgardistább iránya, a szürrealizmus tudatosan kizárta magából a külvilág objektivitását, azért, hogy a művész teljes szubjektív szuverenitását megmentse. És paradox módon ez a legélesebb művészi tiltakozás a kapitalista társadalom elembertelenítő hatásai ellen következményében a művész elembertelenedésével járt együtt. „A költő ott kezdődik, ahol az ember megszűnik ember lenni." Ezt nem én mondom, Ortega y Gasset állapítja meg. És ő, ennek a fejlődésnek lelkes híve, még tovább megy: megmutatja, hogy ez az élménybeli és ábrázolási irány hogyan függ össze az ábrázolt tárgyi világ milyenségével. Mert természetesen: külvilág még a legszubjektívebb, legszürrealistább művészetben is van. De milyen? Ezt is megmondja Ortega y Gasset: nem szükséges a dolgok lényegét megváltoztatni, elég értékelésüket visszájára fordítani, „olyan művészetet teremteni, amelyben az élet mellékes vonásai monumentális nagyságban állanak az előtérben". Ez *Esti Kornél* poétikája is:

Mit hoz neked a búvár,
ha felbukik a habból?
Kezében szomorú sár,
ezt hozza néked abból...

Jaj, mily sekély a mélység
és mily mély a sekélység...

Ez a fejlődés nem egyenes vonalú, nem válságmentes. Természetesen ebben a kérdésben sem lehet — még vázlatosan sem — az ellenáramlatokat ismertetni. Hogy miképp jött létre a kapitalista korszakban egyes művészeknél nagy realizmus, arról más írásaimban részletesen beszéltem. Most csak felhívom a figyelmet Carlyle, Ruskin, William Morris kultúra- és művészbírálatára, akik — különböző utakon — a közvetlen viszonyt, a régi kötöttséget, vagyis a régi szabadságot akarták helyreállítani. Csak Tolsztojra hivatkozom, aki a maga idejének még távolról sem a mai méretekben kibontakozott modern művészetét „művészi provincializmusnak" nevezte, szemben a régi művészet egyetemességével, s aki

világosan látta, hogy egyedül a nép életformáihoz való újbóli, közvetlen kapcsolódás lehet kivezető út az igazi művészet számára a modern élet útvesztőjéből. (Tolsztoj esztétikájának részletes bírálatát más helyen adtam.)

Mi most már az az új probléma napjaink számára, mely ismét égetően aktuálissá teszi a művészi szabadság kérdését? Aminek következtében a modern művészi szabadság bírálata ma nem egyszerű siránkozás egy kétségbeesett helyzetben, hanem konkrét, valóságos kivezető utak keresése. Az új helyzet: a szocializmus győzelme a Szovjetunióban; az új, a népi demokráciáért vívott küzdelem Európa legnagyobb részében. E két jelenség alapvetően, elvileg különbözik egymástól. Az 1917-es nagy forradalom megsemmisítette Oroszországban a tőkés termelési rendet és egy emberöltő folyamán osztálynélküli társadalmat hozott létre. A népi demokrácia elve — főleg nálunk, de sok más országban is — megvalósulása legelejénél tart.

E mélyreható, elvi különbség ellenére — éppen a kultúra, a művészet terén — vannak bizonyos érintkezési pontok a népi demokrácia és a szocializmus problémái között. Az ellenség, rosszhiszeműen, egyenlőségi jelet tesz: kommunizmusnak rágalmaz minden intézkedést, mely a dolgozók érdekeit védi; a művészet, a kultúra elnyomását harangozza be mindenütt, ahol az új, a népi szabadság igyekszik magának utat törni; a demokrácia védelmét hirdeti a szocializmus ellen, valahányszor a népi demokrácia védelméről, megszilárdításáról van szó stb.

Itt nem fogunk a szoros értelemben vett gazdasági és politikai kérdésekről beszélni. Ámde éppen, ha a kultúra, a művészet problémáit állítjuk előtérbe, egy feltűnő tényre bukkanunk. Arra — amire már más összefüggésekben többször utaltam — hogy egyrészt maga a fasizmus a régi, a formális demokrácia válságából nőtt ki, enélkül nem lett volna lehetséges, másrészt, hogy ugyanaz a kultúrkrízis, ugyanaz a művészeti válság nyilvánult meg az imperialista korszak valamennyi államában: ahol a legtökéletesebb formális demokrácia uralkodott, nem kevésbé, mint ott, ahol a hatalom a kifejezett reakció kezében volt. Ezért nem véletlen, hogy az új idők új problémáival szemben talán a formális demokrácia híveinél a legnagyobb az ellenállás.

Ezzel megérkeztünk volna az „irányított" művészet kérdéséhez. A népi demokrácia — csakúgy, mint a demokrácia legfejlettebb formája: a szocializmus — kultúrpolitikájának középpontjába szükségképpen ezt a kérdést állítja: az egész kultúrát s benne az egész művészetet újból közvetlen kapcsolatba hozni a dolgozó néppel, elsősorban a kultúrából

eddig szinte teljesen kizárt munkássággal és parasztsággal. Mégpedig aktíve is, passzíve is: a nép tulajdonává tenni a kultúra eddig elért összes értékes eredményeit, oda emelni a népet, hogy képes legyen azt magába fogadni. Ugyanakkor azonban olyan kultúrát teremteni, mely igazán, szívvel és lélekkel, a nép tulajdona lehessen, amelyben az magára ismerjen, amelyet az őszintén a magáénak vallhasson. Ebből a kultúrpogramból nő ki — barátoknál, ellenségeknél is — az irányított művészet hamis jelszava.

Azért volt szükség — hosszúra nyúlt — bölcseleti és történelmi fejtegetéseinkre, hogy világosan álljon előttünk: hamis jelszóról van szó; hogy lássuk: áldilemma, ha az elé a keresztút elé akarnak minket, bármely oldalról, állítani, hogy Upton Sinclair és Esti Kornél poétikája között válasszunk. Ne tagadjuk, mind a két szempontnak van nem kisszámú, nem súlytalan híve. Létezik olyan irányzat, mely azt követeli e művészektől, hogy most kizárólag az építés napi kérdéseivel foglalkozzanak, hogy egész tematikájukat onnan vegyék, hogy ábrázolási módjuk olyan legyen, amely a legegyszerűbb paraszt, a legtanulatlanabb munkás számára is egycsapásra, közvetlenül érthető és élvezhető. Viszont létezik olyan irányzat is, főleg a művészek között, mely azt mondja: rendben van, hozzátok, ha akarjátok, kapcsolatba a népet a művészettel, de a művészet olyan, amilyen, a művészek olyanok, amilyenek; oda kell tehát felemelni a népet, hogy ezt a művészetet, úgy, ahogy az van, befogadja; ha ez nem sikerül — levizsgázott a nép; kiderül, hogy a kultúra elvileg arisztokratikus jellegű, amit az utolsó félszázad vezető gondolkodói mindig is állítottak. A végső következtetéseket aztán igen különbözőképpen szokták levonni. Vannak, akik ebből politikai következtetéseket is vonnak le a demokrácia ellen, a demokráciát a kultúrellenesség ürügye alatt vetik el; vannak, akik beérik annak megállapításával, hogy a népi demokráciában minden úgy marad, ahogy Horthy idejében volt; tehát a művészek, akiknek semmi tanulnivalójuk nincs, éppen olyan magányosak maradnak, mint a reakció alatt, éppen úgy csak a művészet immanens tökéletességére törekszenek, sőt helyzetük a demokráciában rosszabbodott, mert az a kulturált réteg, amelyre akkor támaszkodtak, megsemmisült, vagy elvesztette régi jelentőségét. Persze, én itt most kiélezettebben fogalmazom meg mindegyik álláspontot, mint ahogy az — még magánbeszélgetésekben is — megnyilvánulni szokott.

Mi van tehát a valóságban az irányított művészet hamis jelszava mögött? Ha a népi demokrácia fent körülírt kultúrpolitikáját e tekintetben konkretizálni igyekszünk, akkor azzal a törekvéssel találkozunk, hogy

a művészeket próbáljuk meggyőzni arról: nemcsak saját érdekük, hanem a művészet érdeke is, ha a társadalmi élet alapjainak átállítását a művészet fejlődése követi, sőt az éppen itt vállalkozik az avantgardista szerepre. Hogy miért a művészet érdeke? Arra, azt hiszem, eddigi fejtegetéseimmel már megfeleltem: azért, mert a kapitalista kultúra, különösen annak imperialista szakasza zsákutcába vitte a művészetet. Ha a művészek lemondanak a Dosztojevszkij-féle „pincelyuk" individualizmusáról és szubjektivizmusáról, ha ismét igyekeznek elfoglalni a művészet ősi pozícióját, melynek megfelelően az a közélet egy fontos része, mely szerint a művész — éppen, mint alkotó — közéleti ember; ha felhasználják a most kínálkozó alkalmat, hogy ismét közvetlen kapcsolatba kerüljenek közönségükkel, most már a dolgozó néppel: akkor ugyan áldozatot kívánnak tőlük, amennyiben szubjektíve mindig áldozatnak látszik felszámolni egy évtizedek óta magától értetődőnek érzett magatartást, de olyan áldozatot, amely emberileg is, művészileg is gyümölcsöző lesz számukra.

Az az „irányítás", amely a mai körülmények között józan ésszel lehetséges, nem mehet túl ezen az — igen általános — irányvonalon. Mert a népi demokrácia hívei meg vannak ugyan győződve arról, hogy a munkás- és parasztélet tele van új lehetőségekkel, amelyek új, ismét közvetlen kapcsolatokat tudnak teremteni művész és közönsége között, amelyek alkalmasak a kapitalista közönség anonim, amorf és arcél nélküli jellegének megszüntetésére; és főképpen arról, hogy ez az élet, a maga objektív gazdagságában, jövőtől terhes mivoltában termékenyebb talaja és anyaga lehet a művészeknek, mint az önmagába zárt, befelé irányult Én önszemlélete. De nincs és nem lehet senki, aki ezeket a lehetőségeket, amelyek ma csak lehetőségek, nem valóságok, készen az asztalra rakhatná a művészek elé, hogy rögtön felhasználhassák azokat. Éppen ebben a kérdésben veszélyes minden utópizmus, a jövő minden utópikus előlegezési kísérlete. Nagy átalakulás legelején állunk. Minden programatikus előlegezésnek az a veszedelme, hogy összeszűkíti a korlátlanul fennálló reális lehetőségeket, amelyek közül ma senki sem tudhatja, melyek lesznek a jövő valóságában a legtermékenyebbek. Minden utópizmus veszedelme az, hogy messze mögötte marad annak, ami az igazi lehetőségek rugalmas felhasználása mellett előreláthatólag be fog következni.

Az ilyen érvelés meggyőző ereje azonban nemcsak általános perspektívájának helyességében van megalapozva, hanem a népi demokrácia általános politikájának kulturális vonatkozásaiban is. Ha arról beszélünk, hogy művész és közönség között helyreállhat az a közvetlenség,

amelyet a kapitalista közvetítés megszüntetett, akkor társadalmilag reális lehetőségekről beszélünk. Világos: a szocializmus, megsemmisítvén a kapitalizmust, természetszerűleg kiküszöböli ezt a közvetítést. A népi demokrácia gazdaságpolitikájában, mint közvetlenül kitűzött cél, első helyen áll annak az egyeduralomnak megtörése, melyet a monopoltőke — a nagybirtok és nagytőke hatalmát egyesítve — nálunk gyakorolt. A földosztás, a szövetkezetek kiépítése, az álszövetkezetek megszüntetése, a bányák és más döntő vállalatok államosítása megteremti e helyzet gazdasági alapjait.

Most már az a kérdés: hogyan lehet ezt a helyzetet a kultúra területén úgy felhasználni, hogy a művészet kapitalizmus okozta problematikája megszűnjön, vagy legalábbis enyhüljön? Az eddigi fejlődés is bizonyságát adta, hogy ennek igen sok reménnyel kecsegtető lehetősége van. Ha a kapitalista egyeduralom helyett a dolgozók társadalmi szervei veszik át a közvetítő szerepet művész és közönsége között, úgy nemcsak a műalkotás puszta árujellege, a közvetítés tisztán profitra irányuló volta szünhet meg (annak minden hátrányos következményével együtt), hanem létrejöhet egy új, termékeny, bár minden régitől minőségileg különböző közvetlen kapcsolat művész és közönsége között. És a paraszt-, valamint munkáskultúra kibontakozása ma még teljességgel beláthatatlan mértékben teheti ezt az új közvetlen kapcsolatot termékennyé a művész számára is, a közönség számára is.

Világos, hogy ennek az új közvetlen kapcsolatnak társadalmi előfeltételei már ma is készülőben vannak. De az is világos: csak készülőben vannak; objektíve is, szubjektíve is még csak lehetőségek, még távolról sem valóságok. Valóra válásukat lehet bizonyos fokig gyorsítani, de csak bizonyos fokig. Mert világos az is, hogy a mai művészek nagy része, úgy, ahogy az utolsó emberöltő reakciós imperialista kapitalizmusában formálódott, valamint a mai parasztság és munkásság ugyancsak tekintélyes része, mely ennek a rendszernek egész elnyomó és elnyomorító súlyát viselte, ma még nem volna képes erre a termékenyítő kölcsönhatásra. Mindkettőnek fejlődnie, tanulnia, áttanulnia kell, hogy ez a termékenyítő kölcsönhatás létrejöhessen.

És itt merül fel — mindkét oldal számára — az úgynevezett irányítás kérdése. Ez az „irányítás" nem állhat másból, mint a kölcsönös közeledés akadályainak társadalmi, világnézeti és művészi elhárításából, a problémák mindenoldalú tudatosításából mindkét oldal részére, a perspektívák feltárásából, az együttműködés anyagi, kulturális, műveltségi, világnézeti, művészeti előfeltételeinek megteremtéséből a demokratikus

állam és a dolgozók társadalmi szervezetei segítségével. Aki ezt a kérdést bürokratikusan, előírásszerűen fogja fel (mindegy, hogy milyen párt- vagy osztályelőírás alapján), súlyos károkat okozhat, eljövendő lehetőségeket csírájukban fojthat el.

Egy régebbi előadásomban a par excellence pártköltő szerepét a partizán kifejezéssel próbáltam meghatározni, hogy jelezzem azt a nélkülözhetetlen „mozgási teret", azt a szükséges szabadságot, amely nélkül a pártköltészet sem létezhetik. Itt szélesebb, átfogóbb kérdésről van szó. A pártköltő fontos típusa a költészetnek, de távolról sem meríti ki azt, s fogalma sincs az irodalomról annak, aki azt reméli, hogy az új demokratikus társadalomban majd csupa pártköltő fog írni. Ez nem lehet komoly demokratikus ideál. Nem leegyszerűsítés, egy nevezőre hozás ennek az ideálnak tartalma, hanem ellenkezőleg: gazdaság, sokrétűség, polifónia, mind az egyes művész életművében, mind a művészetek egészében. Ha mi az előbb az utolsó évtizedek fejlődésének visszásságait elemeztük, messzemenőleg azért tettük, mert meggyőződésünk szerint éppen itt, az egyéni modorosságok nagyon kifejlett árnyaltsága ellenére, a döntő kérdésekben összeszűkülés, elszegényedés állott be. Ezen fog — hisszük, sőt tudjuk — a nép felszabadulása segíteni. Persze: nem automatikusan, nem az emberek feje fölött, hanem emberi elhatározásokon, emberi cselekvéseken keresztül. Semmiféle „intézkedés", vagy „intézmény", vagy „irányítás" nem adhat új fejlődési irányt a művészetnek. Erre kizárólag csak maguk a művészek képesek, persze nem függetlenül az élet, a társadalom átalakulásától.

Mindez nem belső művészi kérdés, nem műteremprobléma, hanem világnézeti átalakulás dolga. A művészi szabadság kérdése, ha nem is egyszerűen azonos a szabadság általános társadalmi, filozófiai kérdésével, nem is független tőle. Tehát: nem arról szeretnék ezek a megjegyzések a művészeket meggyőzni, hogy másképp alkossanak, mint ahogy eddig alkottak. A stílus kérdéseit nem elhatározások szabályozzák, hanem a művészek fejlődésének belső dialektikája. Ámde a művész a társadalomban él és — akár akarja, akár nem — kölcsönhatásban él vele; a művész — akár tudja, akár nem — egy bizonyos világszemlélet alapján áll s azt fejezi ki stílusában is. Ezt a társadalmi kölcsönhatást igyekeztem tudatosítani; ezt a világszemléleti kérdést a művészek gondolatvilágába belevetni. Az egész társadalmi élet átalakulóban van. Megváltozik vele, mint minden alapvető társadalmi átalakulásban, a szabadság formája is, tartalma is. Illúzió volna, ha a művészek azt hinnék, hogy ez rájuk nem vonatkozik; hogy a világ átformálódása éppen bennük, éppen a leg-

érzékenyebb anyagban nem fog nyomot hagyni. De termékeny csak az olyan átalakulás lehet, mely mély meggyőződésből, önként, szabadon történik.

„A szabadság – mondta Hegel –, nem egyéb, mint a szükségszerűség felismerése." Itt van – és nem az önmagába zárt Én pincelyuk-világában – az új, az igazi szabadság. Nem a művészeken múlik: van-e változás a világban. De rajtuk múlik: tudják-e magukra és a művészetre termékenyen felhasználni azt? Rajtuk múlik, mennyi szabadságot tudnak az elkerülhetetlenül szükségszerűben megtalálni s azt maguk, és a művészet részére szabadon és termékenyen hasznosítani.

1947

Régi és új legendák ellen

A *Szabad Szó* február 16-i számában Szabó Pál cikket írt a Tisza-uradalom szegényparasztjainak nyomorúságáról. A cikk ellen semmi kifogást nem lehetne emelni, ha egészen váratlanul és minden ok nélkül Arany János nevét nem keverte volna bele a szerző. Mégpedig úgy, hogy teljesen véletlenszerű, Arany élete művével és annak szellemével semmi összefüggésben nem álló „kapcsolatot" teremtett a szegényparasztok elnyomatása, nyomora és Arany János állítólagos közönyössége közt a magyar nép szenvedései iránt. Azt írja: „Tán pontosan ugyanabban az időben dobolták ki a Radványi erdőben a varjúirtást, amikor Arany János éppen ott pengette lantját, írván és mondván, hogy biza halva találták Bárczi Benőt. János nyilván nem tudott a dobolásról, minthogy a falu se tudott Bárczi Benőről. (Hogy micsoda kétféle erdő is lehet egyazon erdő.)" És ebből a „megállapításból" szerzőnk a következő konklúziókat vonja le: „János, János, Arany János! A te Benődet eszi a penész, vagy a fene, mindegy. De a radvány-környéki nép, Ugra, Geszt, Cséffa parasztsága az erdő hazug lírájáért országhatárain innen és túl elégtételt követel!"

Ennek a kis cikknek természetesen sajtóvisszhangja támadt. Bóka László a *Haladás*ban éles támadást indított Szabó Pál ellen. Arany János védelmében Bókának kétségtelenül teljes mértékben igaza van. Mégis, a meginduló vita nem helyes vágányokon fut. A *Szabad Szó* március elsejei számában felelet jelent meg Bóka cikkére, mely nem az igazi főkérdést veti fel, azt, hogy Arany János költészete hogyan viszonylik a parasztsághoz, hogy szabad-e a radványi erdő címén Arany költészetét szembeállítani a szegényparasztság jogos érdekeivel, hanem Bóka cikkének hangján felbőszülve felújítani igyekszik a régi urbánus-népies ellentétet s Arany János esztétikai védelmét „elefántcsonttorony" álláspontként bélyegzi meg.

Nem szándékunk itt e vita részleteibe beleszólni. Csak két szempontot szeretnénk felvetni. Az első az, hogy ennek az egész kérdésnek, Arany János viszonyának a magyar paraszti élet problémáihoz objektíve semmi köze sincs az urbánus-népies ellentéthez. Ezt a mindig káros és ma már mindenképpen értelmét vesztett szembenállást legfőbb ideje volna végleg felszámolni. Mind a két oldalról rossz szolgálatot tesznek a magyar irodalom fejlődése ügyének azok, akik az elhamvadt tüzet újra fel akarják szítani. Másodszor azonban azt is meg kell állapítani, hogy Szabó Pál cikke nem egyéni kisiklás, hanem olyan, ma még csak elvétve jelentkező irodalmi magatartás szimptómája, amely, ha időt adunk neki a kibontakozásra, nagy zavarokat idézhet elő. De szögezzük le mindjárt azt is, hogy ennek a szimptómának semmi köze sincs az úgynevezett népies tendenciákhoz. Szabó Pál a szegényparaszti nézőpont merev, egyoldalú és szűk alkalmazása következtében abszurd és veszélyes megállapításokat ír le Arany Jánosról. De ne hunyjuk le szemeinket azzal a ténnyel szemben sem, hogy irodalmi kritikánkban nemcsak a szegényparaszti álláspont ilyen merev túlzásaival találkozunk, hanem a proletár szempont hasonló természetű rideg és egyoldalú alkalmazása és ezáltal a teljes helytelenségbe való átcsapása szintén fel szokott merülni. És azt hisszük, hogy ezek ellen a tendenciák ellen állást kell foglalni, még mielőtt megerősödtek volna, még mielőtt valóságos áramlatokká duzzadtak volna.

Miről van szó? A magyar irodalomtörténet gyökeres revíziója múlhatatlanul szükségessé és sürgőssé vált. Ennek a revíziónak tengelykérdése annak megállapítása, hogy a magyar irodalom központi alakjai a nagy forradalmi költők: Petőfi, Ady és József Attila. Ennek a szempontnak következetes keresztülvitele nemcsak a demokratikus politika és népnevelés, hanem a magyar irodalom szempontjából is elsőrangú kérdés. Nagyon tévednek azok, akik az ideológiai vitákat, a régi ideológia revízióját másodrangú kérdésnek tekintik és a gyakorlati politikus gőgjével literátor-érdeklődésnek minősítik. Ha két évvel a felszabadulás után a magyar vidék még tele van az Illyés Gyula-féle „láthatatlan pártkönyvekkel", ha az értelmiség tekintélyes részében még a közönyösség, az értetlenség, a rosszakarat, vagy a passzivitás uralkodik a demokrácia égető kérdéseivel szemben, úgy ennek nem utolsósorban a szellemi átnevelés hiánya, a demokrácia ideológiai és irodalmi kérdéseinek tisztázatlansága az oka. Hogy ezekre a rétegekre az ideológia és vele együtt az irodalmi átalakulás közvetlenül mennyire hat, az más kérdés. De semmiképpen sem döntő kérdés. Mert közvetett, vagy közvetlen eszmei

revízió, eszmei megújulás nélkül a tömegek meghódítása, tartós megszilárdítása a demokrácia szellemében lehetetlen.

A magyar irodalom revíziója tehát múlhatatlanul szükséges. Meg kell állapítani Petőfi, Ady és József Attila központi helyét és ezt a megállapítást esztétikailag és irodalomtörténetileg meg kell alapozni. Le kell leplezni azt, hogy miért, milyen társadalmi okokból, milyen érvekkel jöttek létre 48 és főleg 67 óta más, ellenkező, meghamisító értékelések. De ez az egész, lényegében helyes megismerés eredménytelen marad, sőt visszájára fordul, ha a helyes elvek megvalósításában hibák jönnek létre, helytelen arányok és hangsúlyok, elhajlások.

Szándékosan használtam ezt az utolsó kifejezést, melyet pedig a kommunisták pártterminológiájából vettem. Azért használtam, mert ez a kifejezés igen helyesen jelzi a jelenlegi helyzetet, a kezdődő, a kezdetben alig észrevehető eltérést a helyes iránytól. Ilyenkor ezek az eltérések olyan jelentékteleneknek látszanak, gyakorlati fontosságuk olyan minimális színben tűnik fel, hogy sokan szőrszálhasogatásnak tartják az ellenük meginduló éles bírálatot. De mi több évtizedes tapasztalatból tudjuk, hogy ha még jóhiszemű emberek is figyelmeztetés nélkül mennek tovább az „elhajlás" vonalán, hamarabb, mint a nagyon gyakorlatias emberek gondolnák, elvi szakadék jön létre olyanok között, akik tegnap még egy táborban voltak. Ezért gondolom, hogy az ilyen kérdéseket akkor kell élesen, elvi alapon tisztázni, amikor az „elhajlásból" még nem lett valóságos elvi szembenállás.

Tehát: miről van szó? Arról, hogy nem egy becsületes demokrata (aki alkalomadtán lehet neofita, vagy szektáriánus hagyományú marxista is), úgy értelmezi Petőfi központi helyre állítását a magyar irodalom történetében, hogy neki most már szent demokratikus kötelessége lecsepülni a „reakciós" Berzsenyit vagy Keményt, a „csak liberális" Vörösmartyt vagy Eötvöst, sőt mint a példa mutatja, a paraszti Arany Jánosnak is kijuthat az ultra-paraszti vagy ultra-proletár ütlegekből. Ugyanez a helyzet, ha Adyról egyfelől és Babitsról, vagy Kosztolányiról másfelől van szó.

Ez ellen a beállítottság ellen, ez ellen a magatartás ellen kell most, amikor ez még csak kevesek elhajlása, élesen állást foglalni. Miért élesen, amikor csak kezdődő elhajlás? Elsősorban azért, mert mindaz, amit itt állítanak, nem felel meg az igazságnak, sem társadalmi-politikai, sem esztétikai nézőpontból. A történelem és az irodalomtörténet demokratikus revíziója, a demokratikus történet- és irodalomtörténet-írás pedig nem arra való, hogy egy új történelemhamisítást, egy új legendát állítson szembe a régivel. Feladata — nagy, nehéz, nem egyhamar teljesíthető

feladata – az igazat feltárni, a magyar irodalom, a magyar nép fejlődésének teljes összefüggésében. Ez pedig azt jelenti, hogy a demokratikus történetírás Petőfit vagy Adyt központi alaknak látja egy hatalmas irodalmi fejlődés közepette, a nagy, vagy legalábbis jelentékeny költők sorában; a haladás központi alakjának jelentékeny haladó írók életműveinek szakadatlan láncolatában.

Senkinek se legyenek illúziói. Ez a felfogás nem juthat érvényre beható tudományos viták, komoly irodalmi harcok nélkül. És ha most a demokratikus álláspont dialektikusan helyes arányaiért harcolunk, már maga ez az álláspont is elkerülhetetlenül félreértéseket, sőt ellenvéleményeket is fog felidézni. Mindenekelőtt a régi felfogás különböző árnyalatokhoz tartozó hívei meghátrálást, sőt kapitulálást, eredeti álláspontunk feladását fogják látni benne. Ez magában véve nem volna nagy baj. Miért ne lehetne megadni nekik azt az elégtételt, ha az nem okoz másfajta elméleti és történelmi zavart? A baj csak az, hogy igenis okozhat. Mert hiszen, ha mi Berzsenyit vagy Vörösmartyt nagy költőnek tekintjük, azt fővonalában teljességében más indokolással, más társadalomtörténeti és irodalmi tartalommal tesszük, mint a régi felfogások (egymástól máskülönben felette eltérő) hívei. Csak néhány legfontosabb szempontra utalunk. Egyrészt nem vagyunk hajlandók a „tiszta forma" kultuszának továbbra sem engedményeket tenni: a mi eszményünk szerint a nagy írótól elválaszthatatlan az emberiség, a társadalom, a nemzeti, a népi fejlődés nagy haladó áramlatainak adekvát költői kifejezése. Másrészt még kevésbé ismerjük el azoknak a törekvéseknek akár viszonylagos jogosultságát is, amelyek a nagy magyar írókat, mint egy „mély-magyar" konzervativizmus, mint egy igazi magyar „reálpolitika" képviselőit dicsőítik.

Ámde minden polémia csak akkor lehet eredményes, ha az ellenfelektől független, nem befolyásolt álláspontról indul ki, ha az addigi áldilemmákkal egy azoktól elvileg független, helyes tertium daturt szegez szembe. Minden álradikalizmus elvi hibája, hogy öntudatlanul magáévá teszi az ellenfél hamis álláspontját és így – akár tudja, akár nem – nem a valódi igazság helyreállításáért harcol, hanem szélmalomküzdelmeket folytat fantomok ellen. A valóságos Arany János sohse volt „esztéta"; aki ultra-paraszti vagy ultra-proletár szempontból az „esztéta" Aranyt kritizálja – álláspontjának egyéb károssága mellett –, nem veszi észre, hogy megfordított előjellel bár, de még mindig a hagyományos, konzervatív, sőt reakciós magyar irodalomtörténeti beállítottság hatása alatt áll, hogy nem kritizálja azt alapvető elvi szempontból.

A mi beállítottságunk a múlt nagy íróihoz, a mi szempontunk, ahogy ezekhez a kérdésekhez hozzányúlni akarunk, nem mai keletű és nem a mai viták talajából nőtt. Tehát semmiképpen sem jelent holmi „taktikai fordulatot". Csak mint egy példát a sok közül idézem néhány soromat egy régi polémiából Németh László ellen:

„Lehet megmutatni a történelmi fejlődés bonyolult, ellentmondásos jellegét; minden fejlődés ellentmondásokkal teli az osztálytársadalmakban. A polgári társadalomért vívott tudatos és közvetlen harc fővonalában progresszív és a kultúrát termékenyítő. De ez nem zárja ki se azt, hogy a progresszión belül ne merüljenek fel a nép igazi érdekeibe ütköző tendenciák, sem azt, hogy az ellenük megnyilvánuló — jogos — oppozíció időnként konzervatív, sőt reakciós köntösben ne jelenjék meg. Minden irodalomnak vannak ilyen reakciós ideológiájú jelentékeny írói. Írói nagyságuk azonban azokból a jogos oppozíciós elemekből táplálkozik, amelyekből kiindulva reakciós ideológiájuk ellenére a nép igazi érdekeit, az igazi haladás komoly tendenciáit képviselik. Balzacról írván, ennek az összefüggésnek fő elveit már kifejtettem az *Új Hang* hasábjain. (Ezek a tanulmányok megtalálhatók *Balzac, Stendhal, Zola* című könyvemben.) Ezeknek az összefüggéseknek komoly és konkrét tudományos vizsgálata például a Berzsenyi esetében fontos és hasznos volna.

Lehet azonban — és ezt teszi Németh László — idealizálni a konzervatív vonásokat, éppen bennük keresni a költői nagyságot, a „mélymagyarságot", „a magyar realizmust". (*Új Hang*, 1940. 7—8. szám.)

Ezekben a sorokban, amelyeket kiragadva idéztem nagyszámú hasonló tendenciájú régi írásaimból, nemcsak a konzervatív és reakciós történetstilizálás, történetelferdítés elleni harc foglaltatik, hanem az esztéta legenda ellen irányuló is. Ha azt állítjuk előtérbe, hogy az író életműve objektíve milyen nagy haladó tartalmat reprezentál, egyszerre foglalunk állást egyrészt azok ellen, akik e tartalmaktól eltekintenek, e tartalmaktól izolált és ezáltal vértelenné, formalisztikussá vált esztétikum kizárólagos érvényét hirdetik, másrészt azok ellen, akik az írók személyes, politikai stb. állásfoglalását veszik egyedüli vagy egyedül döntő kiindulási pontnak és ennek alapján értelmezik és értékelik azoknak életművét, amely pedig — ha igazán jelentékeny írókról van szó — objektíve nagyon is eltér ezektől az állásfoglalásoktól.

Helyesen mondja Hegel: az igazság mindig csak az egészben, a teljességben található meg. Ez a mi problémánk szempontjából azt jelenti, hogy eszünk ágában sincs az esztétikumot bármiképpen is elhanyagolni, másodlagosnak tekinteni; csak éppen a mi álláspontunkból annak egé-

szen más meghatározása és alkalmazása következik, mint a „tiszta forma" híveinél. Továbbá mi sem hagyjuk figyelmen kívül az írók személyes, politikai stb. állásfoglalásait, csak éppen nem tekintjük azokat egyedüli kulcsnak az életmű helyes megértése számára. Éppen ellenkezőleg: itt is legendák ellen kell harcolni. Legenda például az, hogy az ellenforradalmi korszakban Kosztolányi Dezső, állítólag éppen úgy, mint Babits Mihály, mindig tiszta humanista álláspontot foglalt el. Nem lehet Kosztolányi életéből a *Pardon*-rovat korszakát kiradírozni. Ez a korszak kitörölhetetlenül létezik és maga Kosztolányi próbál rá lélektani magyarázatot adni az *Édes Anna* bevezetésében és befejezésében. Babits és Kosztolányi magatartása között emberileg éppen itt látható a különbség s egy helyes, mélyreható elemzés ezt a magatartásbeli különbséget műveikben is ki fogja egyszer mutatni. De itt esztétikai és irodalomtörténeti problémával állunk szemben, nem pamflet-anyaggal. Amilyen élesen tiltakozunk a Kosztolányi-legenda ellen, olyan élesen kell szembefordulni minden olyan felfogással, mely a *Pardon*-rovatból akarja „levezetni" Kosztolányi egész életművét és írói egyéniségét. Kosztolányi jelentékeny költő annak ellenére, hogy a *Pardon*-rovatot csinálta, de ennek az időnek, ennek az állásfoglalásnak, ennek a magatartásnak — mint vonásnak — nem szabad hiányoznia írói arcképéből.

Ezek a szempontok, az egész, a teljesség helyesirányú és igazságos szempontjai legelsősorban a múlt irodalmi értékelésére vonatkoznak. Nem jelentenek tehát, bármilyen nagytehetségű író részére sem, immunitást, ha szembefordul a demokrácia fejlődésének és kiépítésének döntő érdekeivel. A nagy francia forradalom jogosan végezte ki André Chénier-t. És ezt kell tennie minden harcos demokráciának ma is. De ez a forradalmi kötelesség nem hat vissza a múlt értékelésére, az irodalomtörténet tudományos feldolgozására. Nem hiszem, hogy volna ma komoly, demokratikus író Franciaországban, akinek ne lenne igazságos álláspontja André Chénier életművéről.

Eddig látszólag nem azok ellen polemizáltunk, akik ellen cikkünk tulajdonképpen irányul. De ez csak látszat. Mert ha nem tisztázzuk újból és újból elvi és elméleti álláspontunkat a konzervatív, a reakciós ideológiák ellen, lehetetlen, hogy gyorsan és eredményesen felszámoljuk az ultra-paraszti, ultra-proletár „elhajlásokat". Ismétlem: ez a vita nem mai keletű, és távolról sem kizárólag magyar kérdés. A harmincas években a német emigráción belül ugyanilyen viták zajlottak le. Akkor számos ultra-proletár író akadt, aki szent kötelességének tartotta Bürger mellett foglalni állást Schiller ellen, Börne mellett Goethe és Heine ellen,

Georg Forster mellett az egész német klasszikus korszak ellen stb. Ha olvasóim közül valaki ismeri *Goethe és kora* című könyvemet, úgy megtalálhatja benne ennek az irodalmi vitának nyomait. De láthatja belőle azt is, hogy Goethe és Schiller elleni „proletár" oppozíció felett csak úgy lehetett győzni, ha nem a konzervatív irodalomtörténet és a konzervatív esztétika által eltorzított Goethét és Schillert állítottuk szembe az ultra-proletár oppozícióval, hanem valóságos, újjáértékelt, haladó értelmezésüket.

Úgy látszik, ezeken a vitákon is túl kell esnünk. Persze, nagyon jól tudom és többször hangsúlyoztam, hogy egészen más a magyar irodalmi fejlődés, mint a német. Német vonalon azt kellett megmagyarázni, hogyan lehetnek, teszem Goethe és Hegel, központi alakjai a német ideológiai, irodalmi fejlődésnek, noha a demokratikus haladás kérdésében sohasem foglaltak el radikálisan igenlő álláspontot, sőt gyakran szembehelyezkedtek a demokratikus fejlődéssel. A magyar irodalomban ez a kérdés sokkal egyszerűbbnek látszik. Elsősorban azért, mert legnagyobb költőink, Petőfi, Ady és József Attila egyszersmind a demokratikus gondolat legkövetkezetesebb képviselői. Ez az egyszerűség azonban a legszorosabb összefüggésben áll a magyar irodalom egy k legbonyolultabb kérdésével, amelyet eddig még senkinek sem sikerült kielégítő megoldáshoz juttatni: azzal, hogy a magyar irodalom vezető műfaja a líra, hogy sem a regényben, sem a drámában a magyar irodalomnak nem sikerült eddig azt a világirodalmi magaslatot elérnie, amit másfél század óta a magyar líra reprezentál. (Ezzel a kérdéssel legszorosabban összefügg, hogy önálló és világméretekben számottevő magyar filozófia nem létezik.)

Ebből a helyzetből kétirányú komplikáció támad. Egyfelől a magyar irodalom nem mondhat le az objektív, a társadalom egészét átfogó műfajok fölfejlesztésének kísérletéről, ami azt jelenti, hogy ezeknek a törekvéseknek, amennyiben magyar hagyományokhoz akarnak kapcsolódni, máshová kell fordulniuk, mint irodalomtörténetünk központi alakjaihoz. Másfelől a lírai nagyság és a demokrata következetesség csodálatos összeesése irodalmunk központi alakjaiban könnyen igazságtalansághoz, nagy értékek félreismeréséhez vezethet, hogyha benne sematikusan alkalmazott csalhatatlan mértéket látunk minden irodalmi jelenség értékelése számára.

Ez az a mozzanat, amely kiváló alkalom a mostani ultra-radikálisok számára. Petőfire, Adyra és József Attilára hivatkozva meglehet bennük az esztétikai jó lelkiismeret csalékony látszata, olyankor is, amikor megállapításaikban és értékeléseikben a legnagyobb igazságtalanságokat követik el. De ez persze csak a tévedéseket kiváltó alkalom. Az igazi ok ott keresendő, hogy a hosszú ellenforradalom után szóhoz jutott dolgozó

rétegek egy részében természetszerűleg kezdetben csak spontán, viszonylag szűk látókörű, azt lehetne mondani céhszerű öntudat van: az ilyen beállítottságú paraszt nem lát mást, mint a legszorosabb értelemben vett parasztérdeket, az ilyen munkás látóköre szintén kizárólag a közvetlen munkásproblémákra szorítkozik. (És ami mindennél rosszabb: mindig akadnak írástudók, akik a munkások és a parasztok egy részének elmaradottságát kiszolgálják, gondolatilag megrögzítik és belőle túlhaladandó átmeneti fok helyett ideált csinálnak.) Nem akarunk itt arról beszélni, hogy ez a céhszerű öntudat milyen veszedelmeket jelent a közélet részére; ez a munkás- és parasztszövetség elmélyülésének egyik fontos ideológiai kerékkötője. Csak arra hívjuk itt fel a figyelmet, hogy az ilyen ultraparaszti és ultra-proletár irányzat kulturális téren mérhetetlen károkat okozhat a parasztságnak is, a munkásságnak is. A dolgozó nép eddig ki volt rekesztve a nemzet kulturális életéből. Most arra van hivatva, hogy e kultúrát megújítsa, új felvirágzáshoz vezesse. E feladatot azonban a dolgozó nép csak akkor tudja teljesíteni, ha az eddigi magyar kultúra egészét birtokba tudja venni, ha ki tudja belőle választani a jövőbe mutató, a jövő fejlődést megtermékenyítő elemeket és irányzatokat. Minden törekvés, amely útjában áll annak, hogy a dolgozó nép elsajátítsa a magyar kultúra egészét, káros és veszélyes — akár jobbról jön, akár „balról".

Tudjuk: ez a birtokbavétel nem egyszerű kérdés. A magyar irodalom társadalmi, történelmi és esztétikai újjáértékelése oly munka, amely messze meghaladja még a legzseniálisabb egyes ember képességeit is. Ez az újjáértékelés csak az összes demokratikus meggyőződésű írók és tudósok közös munkájából jöhet létre s a kedvezőbb körülmények között is hosszú időt vesz igénybe, szenvedélyes nézeteltéréseket kell, hogy kiváltson az egyes kérdések komoly konkretizálása körül. Ezért szükséges itt a tartalmilag éles, de egyúttal baráti, bajtársi szellemű polémia: a kísérlet minden értelmes és jóhiszemű demokrata meggyőzésére az itt szükséges helyes vonalról. Ezek a sorok távolról sem lépnek fel bármiféle válaszadás igényével. Csak figyelmeztetni akarnak bizonyos megnyilatkozóban lévő irányzatokat objektíve veszélyes oldalaikra és ugyanakkor arra, hogy a belőlük keletkező polémiák stílusa (urbánus-népies ellentét felújítása) könnyen visszavetheti alig megindult irodalmi fejlődésünket, ahelyett, hogy az ellentétek baráti hangú, bár éles megvitatása segítségével végre ismét egy lépést tegyünk előre ezeknek a fontos kérdéseknek megoldása felé.

1947

A százéves Toldi

Két, látszólag ellentétes okból igen nehéz rövid összefoglaló képet adni arról, hogy mi a *Toldi*, és mit jelent ma számunkra. Egyfelől úgy látszik, mintha *Toldi*ról már mindent elmondtak volna, ami elmondható. Sőt úgy látszik, mintha még azt a társadalmi motívumot is, amely minket ma különösen érdekel, a Toldi-irodalom szinte közhellyé tette volna már. Gyulai Pál annak idején ezt írta: „S vajon Toldi, a pórsuhanc, aki lerázta a viszonyok jármát, fölfelé tör, népünk eszményi oldalait tünteti fel, nem hangzott-e össze azon kor vágyai és élményeivel, amelyben az első rész megjelent?" És nem is olyan régen Szerb Antal ugyanígy foglalta össze a kérdés lényegét: „Toldi a »kisebb fiú«, akit mellőznek a »másik« miatt. Ez részben a nép helyzetére vonatkozik — György az udvari, a nemes ember, Miklós paraszt, és benne a paraszt glorifikálódik." Úgy látszik, mintha ehhez nem lenne semmi hozzátenni való.

Másrészt azonban, aki megpróbálja az Arany-irodalomból a költő társadalmi pályafutásának és egyéni fejlődésének sorsvonalát megérteni, az ellentmondások özönére bukkan, s a költő képe csak igen elmosódott körvonalakban jelenik meg előtte. Sem a Babits-féle dicsőítés, sem a Móricz-féle kritika és annak utóhatásai nem teremtettek szilárd alapot Arany össz-személyiségének megértése számára.

Révai József Petőfi-tanulmányában figyelmeztetett arra, hogy a 48-as forradalmat nem lehet egyszerűen a reformkorszak eszmevilágából leszármaztatni; itt ugrás van. Ez a gondolat döntő jelentőségű a forradalmat megelőző néhány év irodalma szempontjából, nemcsak Petőfi költészetére, akiről Révai kifejezetten beszél, hanem Arany János fellépésére is, legelsősorban a *Toldi*ra. Petőfi maga nagyon világosan érezte, hogy itt ugrásról van szó. Aranyhoz intézett első költői levelében így ír:

Ki és mi vagy? hogy így tűzokádó gyanánt
Tenger mélységéből egyszerre bukkansz ki.

Ez nemcsak Arany fellépésének találó jellemzése, hanem annak a „hirtelen", ugrásszerűen felmerült új irodalomnak is pontos leírása, amelyet éppen Petőfi művei reprezentáltak a forradalmat megelőző években. Elégtelen volna, ha itt kizárólag ez új költészet paraszti-plebejus jellegéről beszélnénk. A paraszti-plebejus hang már régen megszólalt a magyar irodalomban; elég, ha a *Lúdas Matyi*ra utalunk. Az új itt abban áll, hogy ez a paraszti-plebejus szellem egy csapásra vezető szerepet vív ki magának a magyar irodalomban. Formamegújítást hoz, amely messze túlmegy a reformkorszak legmerészebb kísérletein, s ezt teszi azon az alapon, hogy a nemzeti megújulás központi kérdései itt átfogóbban, mélyebben, magasabb szellemi színvonalon jutnak szóhoz, mint valaha a reformkorszakban.

A magyar irodalomtörténet helyes megértése számára a legnagyobb zavar onnan keletkezik, hogy a 48 utáni magyar kritika és esztétika, Gyulai kezdeményezésére, mindent megtett, hogy ezt a forradalom előtti, a forradalom legigazibb tartalmait hirdető költészetet hozzáhasonlítsa a reformkorszakéhoz, amelynek változott körülmények között való folytatására és megújítására törekedett elsősorban Gyulai Pál, de vele e korszak legkiválóbb szellemei is.

Az első feladat tehát megérteni ennek a forradalmat közvetlenül megelőző néhány évnek irodalmi lényegét, s meghatározni, hogyan viszonylik hozzá a fiatal Arany, a *Toldi* szerzője.

Mindenekelőtt megállapítandó Arany közössége Petőfivel. A költői temperamentumok, a társadalmi célkitűzések igen lényeges különbségeiről később részletesen lesz szó. De tisztában kell lenni azzal, hogy ezek a különbségek egy nagyon mélyreható és szilárd közösségi alapból nőnek ki, és sohasem vezettek egyet nem értésre Petőfi és Arany között. Aranyhoz írott első levelében Petőfi igen pontosan körvonalazza ennek az új irodalmi irányzatnak belső tartalmát és politikai követelményeit:

„Hiába, a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá! Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék; ez a század feladata, ezt kivívni célja minden nemes kebelnek, ki megsokallta már látni, mint mártírkodnak milliók, hogy egy pár ezren henyélhessenek és élvezhessenek. Égbe a népet, pokolba az arisztokráciát!"

S Petőfi nem tévedett a *Toldi* értékelésében.

Ennek a népi költészetnek speciális új tartalma: az új, népi Magyarország, a paraszti Magyarország megszületése. Ez a költészet minden analógia nélkül áll a XIX. század irodalomtörténetében. A reformkorszak eposza és drámája általános európai jelenség, természetesen a magyar elmaradottság meghatározta sajátosságokkal. A forradalom bukása utáni irodalmi fejlődés összes kérdései szintén általános európai irodalmi kérdések, ismét az elmaradottság előidézte sajátosságokkal, köztük elsősorban azzal, amit már Gyulai is észrevett, hogy a tipikus modern műfaj, a regény minálunk sokkal nehezebben bontakozik ki, mint a többi európai államokban.

Ennek a néhány évnek irodalma, nevezetesen epikai költészete, a *János Vitéz* és a *Toldi* egyedül áll az európai irodalmi fejlődésben. Nem mutat semmi közösséget az úgynevezett műeposszal, amely a reformkorszakban éppen úgy vezető szerepet játszik, mint régebben más európai államokban. De nem mutat semmi közösséget a modern regény fejlődése elején álló verses regényekkel sem. Gondoljunk csak — hogy ezt a különbséget egész világosan áttekinthessük — egy olyan magasrendű, tiszta költeményre, mint Puskin *Anyegin*je. Puskinnál, a kifejezés lírai magaslata és tisztasága ellenére, szinte teljesen készen áll a későbbi orosz regény egész társadalmi és lélektani problematikája. Nem véletlen, hogy a nagy orosz kritikus, Dobroljubov, Anyegin alakjában látja az ősét annak a fejlődésnek, amely Turgenyeven és Herzenen keresztül Oblomov alakjáig vezetett.

Petőfi és Arany epikai költeményeiben egészen másról van szó: ők lerántják az évszázadok óta eltakaró lepleket a magyar paraszt alakjáról, és íme: készen áll előttünk az eljövendő új Magyarország központi alakja: az uralkodásra hivatott, felszabadulásra felkészülő magyar paraszt. Sehol a modern irodalomban nem lépett egy új osztály reprezentánsa ilyen egyszerre és hirtelen, ilyen készen az irodalomba.

Ez nem véletlen. A polgárság a hűbériségen belül fejlődött ki, és amikor annyira jutott, hogy irodalma a polgárt mint az eljövendő új embert ábrázolhassa, ez az új ember már telítve volt az eljövendő kapitalizmus külső és belső ellentmondásaival, problematikájával; éppen ebből a problematikából jött létre a polgári korszak vezető műfaja, a regény. Amikor pedig a polgári társadalom ellentmondásaiból kibontakozott a munkásság teremtette új ember, akkor ennek első nagy ábrázolói, Gorkij és Andersen Nexő nem véletlenül kapcsolódtak bele a regény műfaji fejlődésébe, bármennyi újat hozott, a regény formája számára is, új társadalmi, emberi kérdésfeltevésük. A proletariátus osztályharcában meg-

születő új ember csak egy fejlődés bemutatása által ábrázolható: az elnyomatásból és a kizsákmányolásból kibontakozó osztályöntudat emberteremtő ereje ezeknek a nagy regényeknek a tartalma.

Petőfinél és Aranynál készen áll előttünk az új ember. Egyikben sincs semmi belső problematika, nincs — a regény értelmében — fejlődés. János Vitéz és Toldi első fellépésükkor éppen olyan készek, mint Akhilleusz vagy Siegfried. A költemény cselekménye nem más, mint beigazolása, kipróbálása, napfényre hozása mindannak, ami ezekben az alakokban az első pillanattól fogva készen megvan. Ezért nincs ezekben a cselekményekben sem a műeposzok masinériájából, sem a regények külső és belső bonyodalmaiból semmi. E költemények felépítése és vonalvezetése egyszerű, egyenes vonalú, epizódmentes, és mégis minden egyes mozzanatában egy új valóság egész gazdagságától terhes. Költői stílusuk szintén éppoly távol áll mind a műeposztól, mind a regénytől (a verses regényt beleértve); ez a stílus az igazi népiség tömörsége, költői lakonizmusa, hogy Goethe szavaival éljünk.

Ennek a sajátos, lehetne mondani csak ebben a pár évben létező költői formának társadalmi alapja a magyar 48 sajátos nagysága és ereje, az, ami megkülönbözteti a többi európai 48-tól, ami lehetővé tette, hogy amikor máshol mindenütt már rég le volt verve a forradalom, a magyar nép még hősi harcot vívott két világhatalom ellen. Ez a nagyság egy elmaradt paraszti ország nemzetté ébredése. Költőileg: a magyar nemzet akkori, szinte egyedüli dolgozó típusa, a paraszt mint hős, mint az új ember, mint egy új emberség megteremtője és hordozója, nemcsak erejében, hanem erkölcsében is.

Azonban a magyar 48 ereje és gyengesége elválaszthatatlanul fonódik egybe. Ismeretes a középnemesség vezető szerepe a magyar szabadságharcban. Petőfi elszánt radikalizmusa költői elképzeléseiben is radikálisan átugorja a gyengeség eme gátját. A *János Vitéz* mesevilága, a mesebeli cselekmény megkoronázása azzal, hogy Kukorica Jancsi és Iluska, mint Tündérország királya és királynője végzik pályafutásukat, az ide vezető út mesekalandjai — az alakok paraszti realizmusa mellett — zseniális költői megérzékítése ennek a politikai radikalizmusnak, ennek a mindenre elszánt akaratnak: egy egészen új, a régitől gyökeresen különböző Magyarország megteremtése. Ez a tündérvilág, ez a mesekörnyezet költői ellenképe a már 48-ban íródott *Apostol* politikai tragédiájának. A mesekörnyezet költőien tudatos utópia annak ábrázolására, hogy a paraszti alakok és sorsok töretlensége töretlen költői kifejezést nyerjen. (Ez a tudatosan teremtett költői utópia természetesen nem annyit jelent,

mintha Petőfi mint politikus utópista lett volna. A forradalom évei világosan igazolták politikai, sőt taktikai tisztánlátását.)

A költő Arany reálisabb is, irreálisabb is Petőfinél. Reálisabb, mert a paraszt felemelkedése nála nem mese, hanem történelmi múlt, és ezáltal — mindegy, hogy mennyire tudatosan — egyúttal történelmi jelen is. Irreálisabb, mert ezt a múltat és a benne rejlő jelent, a benne rejlő perspektívát, amelynek központi kérdéseit ez az ábrázolás felveti, Arany nem képes felgombolyítani, kibogozni. Toldi, a paraszt, a nemzet ifjabbik, kisemmizett gyermeke lerázza béklyóit, felszabadul, kibontakozik, beteljesedik — ámde hová? A megoldást a monda adja meg Aranynak — de nagy költőnél a téma sohasem véletlen —: Lajos király udvarába, a magyar dicsőség és nemzeti nagyság centrumába, egyúttal azonban a lovagi, a hűbéri világba.

Érezte-e Arany János ennek a megoldásnak problematikus voltát? Igen is, meg nem is. Nem, hiszen még Petőfi, aki pedig oly érzékeny volt minden ingadozással szemben, aki oly éberen elítélt minden elhajlást a demokráciától, sem érezte. És ne kívánjunk 1847-ben senkitől nagyobb demokratikus éberséget a Petőfiénél. Nagyon jellemző e tekintetben kettőjük levélváltása a népi eposz tematikájáról. Érdekes módon mindkettőnél felmerül egy Csák Máté-költemény terve, és Petőfit sem zavarta ebben Csák Máté hűbérúr volta. Sőt nagyon érdekes, hogy a véleménycsere során Arany János veti fel elsőnek egy Dózsa-költemény tervét, amire persze Petőfi lelkes helyesléssel reagál.

És mégis érezte, sőt nagyon is mélyen érezte a problematikát. Mert lehet-e véletlen, hogy *Toldi estéje* szinte közvetlenül az első *Toldi* után, még a forradalom kitörése előtt jött létre? A két költemény tónusa, mint ismeretes, élesen ellentétes. Ennek ellenére azonban a belső költői felépítés még teljesen az első *Toldi* ábrázolási elveit mutatja. Már Riedl utalt arra, hogy formai kompozíciójában *Toldi estéje* az egész vonalon párhuzamos az első *Toldi*val. Ez a hasonlóság azonban még mélyebbre megy, s éppen ebből a mélyebb hasonlóságból jönnek napfényre Arany költői kételyei az első *Toldi* végének, a benne kifejezésre jutó megoldásnak helyességét illetőleg. Toldi ugyanaz az ember, mint az első költeményben; újra ugyanaz, ereje és embersége ugyanaz. Ámde ami az elsőben félig meseszerű megoldásnak látszott, arról itt kiderül, hogy az semmiképpen sem lehet megoldás. Toldi, a paraszt — most már igazán paraszt — nem volt és nem lesz soha otthon Lajos király udvarában. Mint parasztot küldi számkivetésbe Lajos király, a paraszt erejét hívja segítségül, amikor a nemzet becsülete veszélyben van. S ismét nem csalódik, a paraszt

ereje tényleg győzelmet arat, ott, ahol az összes lovagok vereséget szenvednek, vagy gyáván félreállnak. Ez a győzelem azonban nem teremt igazi kibékülést Toldi és Nagy Lajos között, nem helyezi vissza Toldit a lovagi világba. Emlékezzünk csak arra, hogyan próbál a diadalmas Toldi udvari emberré átöltözni, hogyan találkozik a király előszobájában az apródok gúnydalával, hogyan üt le közülük néhányat, hogyan tör be a királyhoz. Így lesz a hosszú száműzés után az első viszontlátáskor Toldi üdvözlete a királyhoz:

Király, ha nem nézném vitézi voltomat,
Majd fejedhez verném héttollú botomat.

A királyé pedig:

El kell fogni Toldit! halál a fejére!

Persze a végső befejezés nem ilyen egyenes vonalúan tragikus. Toldi halálos ágyán kibékül a hozzá sietö királlyal. És Lajos király kifejti neki, hogy a lovagkor vége eljött, hogy a testi erő helyét a puskapor fogja elfoglalni. De ez a befejezés nem ad igazi, egyértelmű választ a költemény felvetette kérdésekre. Mert: vajon lovag volt-e valaha Toldi? Riedl szerint igen, sőt „született lovag". De amikor Riedl ezt a kifejezést magyarázza, akkor Toldi személyes tulajdonságainak lélektani elemzését adja, anélkül, hogy még csak meg is kísérelné ezeknek a személyes tulajdonságoknak társadalmi alapját és hátterét megrajzolni. A 67 utáni Magyarországon még egy olyan finoman szkeptikus ember számára is, mint Riedl volt, az emberien előkelő tulajdonságok egyszerűen azonosodtak a lovagsággal. Aranynál magánál azonban, még a késői Aranynál sem volt Toldi igazán lovag. Lovag ott is Lajos király, aki csak akkor kegyelmez meg Toldinak, amikor tanúvallomások bizonyítják, hogy Tar Lőrincz megöletését szabályos párbajnak lehet tekinteni. De már előzőleg Tar Lőrinczet is, Toldit is az álharc miatt kiközösítette a lovagok sorából. És Toldi? „Álfegyvert viselék — nincs semmi rossz abban." Csak:

De bánja nagyon ám a lovagi törvény,
Rendjébül az ilyet csúful kitörölvén!
Toldi riad — s bánja „lovagok" királya:
Nincs nála bocsánat, kegyelem reája.

Látjuk: *Toldi szerelmének* is ez a társadalmi tartalma: a lovagok világa kiveti magából Toldit. És ha most innen nézve áttekintjük az egész trilógia cselekményét, akkor alig látunk mást, mint ennek a motívumnak a megismétlődését. Nem is beszélünk az első részről, ahol a lovag, Toldi György, paraszt sorba szorítja Miklóst. De ez a kitaszítás a lovagi világból a második rész vezérlő motívuma; megtörténik a kibékülés, de a második és a harmadik rész között a „lovagok" királya ismét száműzetésbe küldi a lovagságba betolakodott Toldit, s ezután a harmadik rész fent elemzett tragédiája következik be. Ennek a motívumnak négyszeres ismétlődése nem lehet véletlen, és ezt nem takarhatja el a halálos ágynál történő kibékülés. Mert hiszen Toldi halála az egyetlen biztosítéka annak, hogy nem jön létre még egy újabb kidobatás a lovagi világból.

A paraszt Toldi tehát nem tud beolvadni a hűbéri Magyarországba: Toldi végig idegen test marad Lajos király lovagi világában. Arany realizmusából, amely ezt a paraszti alakot megteremtette, talpra állította, mozgásba hozta, szükségképpen következik, hogy az most már magától, saját belső társadalmi és lelki szükségszerűségeitől vezetve mozog, függetlenül költője tudatos szándékaitól, illetőleg leleplezve Arany legmélyebb, politikailag nem tudatosított elgondolásait. És ez az alak olyan világban mozog, amelyet ugyanez az aranyjánosi realizmus teremtett meg, szintén független, saját logikáját követő mozgást adván neki. Ez a kettős mozgás pedig szakadatlan cáfolata az első *Toldi* végének, a benne kifejezésre jutó félig történelmi, félig meseszerű nemzeti apoteózisnak.

A témáknak megvan a maguk logikája. Nagy költészetben a téma sohasem véletlen, sohasem pusztán szubjektív. Viszont: a költő szerencsés vagy szerencsétlen viszonya témáihoz, e témák önkiélése a költő sajátos társadalmi és irodalmi lehetőségei közepette mélyen belevilágít a költői egyéniség lényegébe, lényeges viszonyába kora központi kérdéseihez.

A Toldi-koncepció elvi megoldhatatlansága Arany János realizmusa szempontjából tehát azt jelenti: Arany egyrészt nem tudhatja és nem akarhatja a paraszti Toldit véglegesen, belsőleg kibékíteni a lovagi világgal, szervesen belevezetni abba, igazán beleolvasztani. Másrészt — és itt felmerül Arany János költészetének egyik központi kérdése, az epikai hitel kérdése — nem ábrázolhat harcot Toldi és a lovagi társadalom között, csak kirekesztettséget, duzzogást, kétségbeesést, félretoltságot és félrevonulást. De az Arany-féle epikai hitel problémája mögött a realizmus problémája rejlik. Arany Toldi-megoldásának ez a kettőssége mélyen rávilágít kora társadalmára, sőt az egész őt követő század paraszti fejlődésére is. Itt, anélkül, hogy tudná vagy akarná, Arany világosan feltárja

a 48-as szabadságharc gyenge, bukást okozó oldalait, megmutatja — legtöbbször persze öntudatlanul — a 48 utáni magyar fejlődés tragikus motívumait.

Talán túlzásnak látszik, ha a témából ennyit akarunk levezetni. Hiszen az előbb magunk hivatkoztunk arra, hogy Petőfi is Csák Máté-költeményt akart írni, és csak a cenzúra miatt nem tette. Sőt Petőfinek van — mégpedig 48-ból — Hédervári Kont-verse is, de a hűbéri tematika ilyen ellentmondásai Petőfi számára sohasem vetődtek fel. Ez igaz. Azonban: a téma sohasem pusztán objektív történelmi vagy mondai valóság, hanem egyúttal a költő személyiségének érintkezése is vele, viszony hozzá. Petőfi republikanizmusa radikális leszámolást jelent az egész régi, hűbéri Magyarországgal. Ez teszi lehetővé, hogy ő, problematika nélkül, minden lázadást a múltban, minden felkelést a hűbéri Magyarország mindenkori urai ellen átfűthet, felizzíthat ezzel a republikanus lírai pátosszal, a jelen Magyarország hűbéri mivolta elleni harccal. Amilyen ösztönös-tudatos zsenialitással lesz Kukorica Jancsi Tündérország királyává, úgy hasonulhat bele Hédervári Kont királyt megvető lázongó pátosza az „akasszátok fel a királyokat" harsonázó követelésébe.

Arany költői temperamentuma egészen más. Arany — mint Móricz Zsigmond helyesen mondja — „konstatáló költő". Nem véletlen így az epikai hitel döntő szerepe elméletében és költői gyakorlatában. Ő a történelem, a monda tényeiből igyekszik a poézist kinöveszteni. Innen az első *Toldi* utolérhetetlen, rejtélyes, magától értetődő nagysága; ez ihlette olyan kitörő lelkesedésre Petőfit. De ez a ragaszkodás a hagyomány és a monda, a történelem és az adott jelen tényeihez teremti meg a téma logikájának Arany számára azt a tragikus visszásságát, amelyről az előbb beszéltünk. És azt hisszük: nem szorul bővebb kifejezésre, hogy e mögött a magyar parasztság objektív gyengesége rejlik, és e gyengeség élménye Aranyban.

Természetesen: hiszen a költői temperamentum nem az égből pottyan, nem misztikum, hanem ellenkezőleg, a legszorosabb összefüggésben áll a költő osztályhelyzetével, osztálytörekvéseivel, osztályperspektívájával és abból adódó nemzeti perspektívájával.

A fiatal Arany belső élete így hit, illúzió és kiábrándulás harca. A fiatal Arany politikai beállítottsága világosan tükröződik első nagyobb művében, *Az elveszett alkotmány*ban. Móricz Zsigmond igen helyesen nagy súlyt helyez erre az első műre. Elemzése nagyon érdekes, különösen annak éles kiemelése, hogy Arany itt egyforma kíméletlen szatírával

ostorozza mind a maradi, mind a haladó nemesi pártot. Móricz ezt az elemzést így foglalja össze: „Nem tudom, e két kép közül melyik irgalmasabb. Arany egyáltalában nem érezte meg, hogy nagy dolgok fornak. Nem volt vátesz, nem volt hős. Nem adta át magát semminek. Fölötte maradt mindenik iránynak s minden távolságnak. Nem volt politikus és nem volt ideáloknak harcosa egy pillanatig sem a politikában."

Móricz képe Aranyról nem igazságos. Teljesen eltekint az Aranyban mindig elevenen élő paraszti érzéstől, és ennélfogva nem véletlenül nem idézi Arany szatirikus eposzának végét, ahol pozitív utat jelölve allegorikus alakok lépnek fel, az Erély és a Lelkesedés. Ez utóbbi, bár csak néhány sorban — bizonyára a cenzúra miatt elrejtve —, kimondja azt, hol akar Arany utat mutatni, vagy legalábbis jelezni:

...de csak a kicsinyek s együgyűek
Jöttek ám: idegen képek, akiket a megye népe
Még ki nem ismert...

De még igazságtalanabb Móricz a *Toldi*hoz. Arany itt szerinte egyszerűen visszakanyarodik Gyöngyösihez: „Megírta a *Toldit*, amelyben már nincs szatíra, hanem őszinte öröm a régmúlton, a Lajos király bandériumát pingálgatta ragyogóra s elfeledte, hogy ott és akkor is keserves lett volna a költőnek..." Láttuk: ez az ítélet még a *Toldi szerelmé*vel szemben sem egészen igazságos: az első *Toldi* pedig, amelyről itt Móricz Zsigmond nyilván beszél, egyáltalán nem ilyen. Móricz Zsigmond kritikájában az az értékes, hogy szakítani próbál a 48 után létrejövő, a 67 után kialakult Arany-képpel. De a polémia eltúlzása következtében ugyanabba a hibába esik, mint amit ellenlábasai elkövetnek: azonosítja a forradalom előtti Aranyt a 48 utánival.

Ne akarjuk a mi százéves keserves politikai tapasztalataink irányát a fiatal Adytól számon kérni. Természetesen: Petőfi jakobinus forradalmisága értelmében Arany János sohasem volt forradalmár. Ő a népből kinövő, a népet felemelő, a nemzetbe beleolvasztó szabságharcot várt — és amikor a szabadságharc kitört, becsülettel vett részt benne. Nem véletlen, hogy Petőfi, aki 48 folyamán Vörösmartyval is, Jókaival is éles konfliktusba került, sohasem talált komoly kivetni valót Arany magatartásában. A köznemesség politikai vezető szerepe olyannyira elemi, alapvető ténye volt 48-nak, hogy a — politikailag igen okos — Petőfi szakadatlanul számol ezzel a ténnyel, ha szakadatlanul balra is akarja tolni a magyar forradalmi fejlődést. Azt pedig, hogy 48 egyszersmind

nemzeti szabadságharc, függetlenségi harc, harc a nemzeti megújulásért, Petőfi is vallotta. Persze — különösen az első kérdésben — Petőfi és Arany tisztánlátását nem lehet összehasonlítani. Arany nyilván a parasztság belenövését várta egy egyetértően forradalmilag megújult, függetlenné és szabaddá vált Magyarországba. Nagy hajlandósága volt az összes társadalmi bajokért, amelyeket élesen látott, elsősorban az idegen elnyomást tenni felelőssé. (Ez még legradikálisabb versén, a *János pap országán* is végigvonul.) Viszont számos 48 előtti, 48-as verse van, amelyekben a jobbágysors keserűségének feltárása nagy erővel jut kifejezésre.

Azt hiszem: éppen itt függ össze Arany „konstatáló" költő mivolta ezzel az ellentmondásossággal, Petőfi lírizmusa pedig a tisztánlátó forradalmisággal. Ez nem véletlen, hanem az egész magyar fejlődés sajátos egyenlőtlenségeiből, tragikus visszásságaiból adódik. Nevezetesen abból, hogy a magyar perspektíva, a magyar jövő költői és forradalmár tisztánlátói: Petőfi, Ady és József Attila lírikusok voltak. Ez nem véletlen, mert mondanivalóik jellege — igen kevés kivétellel, és nem véletlenül csak Petőfinél — nem bírt volna el más formát, mint a lírait. Persze magában véve, elvontan elképzelhető volna, hogy a nagy „konstatáló" írók valamelyike leás a magyar élet ellentmondásainak gyökeréig, hogy ezeknek az ellentmondásoknak valóságos mozgásából tudja igaz és teljes képét adni a magyar fejlődés egészének. A valóságban azonban eddig nem jutott el Magyarországon senki. Nem jutott el Arany János, ahogy nem jutott el sem Kemény Zsigmond, sem Móricz Zsigmond.

A 48-as forradalom bukása, a 48 utáni magyar társadalmi fejlődés a legkevésbé volt alkalmas arra, hogy egy „konstatáló" költőből ezt kihozza. Lehet, hogy ha a 48-as forradalom győz, úgy a győztes forradalom osztályharcai továbbfejlesztik Aranyban azt a kritikai, azt az önkritikai hangulatot, mely saját alapvető koncepcióját illetőleg a *Toldi estéjé*ben kezdett megnyilvánulni. Mert itt megvan a parasztság hűbéri Magyarországba való belenövése elméletének első — és tegyük hozzá: igen éles — kritikája. Ha a történelmi tények Aranynak konkrétan megmutatták volna alapelképzelése problematikáját, s főleg ha tények bizonyították volna a másik út helyességét, a Petőfi útjáét, mely egészen másképpen, nem belenövésen, hanem lerombolóson keresztül, alulról vezet a régi dicsőséghez, a szabad és független Magyarország népi—nemzeti kifejlődése felé, nem kételkedünk benne, hogy Arany Jánosnak lett volna hajlandósága is, képessége is a történelmi tényekből tanulni, a történelmi tények hatása alatt átalakulni. Erre a hajlandóságra komoly bizonyíték

— költészete mellett — Petőfivel való levélváltása. Arany így ír Petőfihez a lelkében élő fejedelemkori eposzról:

„Ha én valaha népies eposz írására vetném fejemet: a fejedelmek korából venném tárgyamat. Festeném a népet szabadnak, nemesnek, fegyverforgatónak... a fejedelmet atyának, patriarchának, elsőnek az egyenlők közt. Festenék szabad hazát, közös hazát; megtanítanám a népet, miképp szerette a hont, melyért elődе vére folyt. Mert bizony nem a mai nemesség vére volt az, mely visszaszerezte Etele birodalmát: az a vér részint csatatéren folyt el, részint a magvetők igénytelen gubája alatt rejlik. Az a vér szolga vérré sohasem fajulhatott; azért durva, nyakas, megigázhatatlan; de azért merész, őszinte és tiszta is. (Itt van a Toldi képének társadalomtörténeti alapja Aranynál! — *L. Gy.*) S e nemes vér, minthogy az *egy igaz úr* szolgailag csúszkálni nem tuda, szolgává kényszeríttetett: ellenben jöttek idegen földről, támadtak a haza megnyügzött idegen népe közül szolgák, s azok lőnek urakká. Eposzt az utóbbi vér nem érdemel..."

A forradalom bukása utáni idő egyrészt hosszú időre minden figyelmet az idegen elnyomásra, az az ellen mozgósítandó ellenállásra terelt, másrészt a kiegyezés után üres utópiává, sőt hazugsággá vált volna bármifajta belenövés. És mert Arany organikusan nem tudott hazudni: költőileg talajtalanná vált, elvesztette eredeti centrális témáját, s az új valóság természetszerűleg nem adhatott neki új költői, centrális témát.

Ismételjük: Arany nem volt soha vérbeli forradalmár, mint Petőfi. Híve volt a 48-as forradalomnak, és nem vált soha renegáttá. De egész beállítottsága, egész emberi és költői mivolta gyökértelenné, szárazra vetett hallá tette őt 48 bukása után. Az egyetlen igaz barátnak, Petőfinek elveszte szimbólum Arany életében. Azt vesztette el, amit Petőfi, a Petőfivel való találkozás, a Petőfiben megtestesült népi forradalmi erő jelentettek világképe és költészete számára. Leglényegesebb mondanivalóját nem lehetett többé továbbfejlesztenie, mert úgy, ahogy azt mint „konstatáló" költő látni és ábrázolni tudta volna, nem lett volna igaz, nem lett volna költői hitele. És ebben a kérdésben az óvatos, külső életében kompromisszumokra hajlamos Arany János nem ismert megalkuvást. Hallgat, kínlódik, tusakodik magával, kétségbeesik, de sohasem kendőzi a valóságot.

Talajtalanná, magányossá vált így Arany János. Tipikus modern költői sors, hogy ebből a talajtalan magányosságból szuverénül tudatos, formailag tökéletes művészet nőtt ki. A „hitelesség" kérdése most már formai kérdéssé, a legmagasabb rendű artisztikus igény kérdésévé vált

számára. Ebből a problematikából nőtt ki az első kettőtől gyökeresen különböző új *Toldi*; ebből a problematikából a 48 előtt tervezett fejedelemkori eposzt éppoly gyökeresen megváltoztató hun trilógia terve és a megvalósult *Buda halála*.

A még mindig elevenen élő nemzeti érzés, függetlenségi vágyakozás most már artisztikus összekapcsolása a társadalmilag, életbelileg talajtalanná vált népiséggel: ez a forradalom utáni Arany formavívódásainak tartalma. Innen ennek a súlyos belső harcnak nagy artisztikus eredményei, artisztikus sikere. De innen tartalmi, vagyis nemzeti, népi kudarca. Az első két *Toldi* a maga sajátosan tökéletes formájában csakugyan a megújulásra szomjazó nép, a felszabadulandó parasztság vágyaiból nőtt ki. *Toldi szerelme* és *Buda halála:* kísérletek, tökéletes formaművészet segítségével áthidalni azt a mindig növekvő szakadékot, mely a népi Magyarországot a hivatalostól, az államitól, de az irodalmitól is (még a legjobbtól, a legművészibbtől, a legmagyarabbtól is) elválasztotta. Arany érezte, hogy ez az áthidalás nem sikerült. Arany László feljegyezte, hogy a *Buda halála* hatását keserű rezignációval succès d'estime-nek nevezte.

Még kevésbé sikerülhetett ez Aranynak a *Toldi szerelmé*ben. Mint láttuk, és mint a következőkben még közelebbről látni fogjuk, ebben a tekintetben Toldi alakjának 48 előtti elgondolása, amelyen Arany nem tudott, de nem is akart változtatni, a legfőbb akadály. Míg a *Buda halála*, éppen mert koncepciója már a forradalom bukása utáni időből származik, művészileg egy veretből való, bár mélyen különbözik a fiatal Arany epikus elgondolásaitól, addig a *Toldi szerelme* belsőleg inorganikus, egészen különböző, szétfeszítő motívumok artisztikus egybeforrasztása. Ez az egyesítés azonban még olyan nagy művésznek, mint Arany János sem sikerülhetett teljesen.

Már a régi olvasók és kritikusok is látták a motívumok széthúzó voltát; ma ez természetesen még jobban szembeszökik. Itt csak a legfontosabb, különböző anyagból származó rétegeződésekre utalunk. Mindenekelőtt egészen elütnek a későbbiektől a kezdet népies reminiszcenciákból felépített jelenetei. Lajos itt egy kissé a Mátyás király-mondák stílusában mozog, ami egész későbbi jellemzésével a legélesebb ellentétben áll. Ugyanilyen ellentétben van e jelenetek népi, mondai stílusa a későbbi cselekményvitel egész tónusával. A Toldi—Piroska szerelmi történet a fejlődés folyamán modern erkölcsi, modern lélektani tragédiává nőtt át, anélkül, hogy Arany ennek az alapvető változásnak művészileg összes következményeit levonta volna. A belső tragédia és az azt ábrázoló, sokszor Ariosto-stílusú kalandsorozat belső stílusában szétesik.

De mindennél jobban felbontja a kompozíció szerves egységét, hogy a téma itt Aranyt arra kényszeríti, hogy igénybe vegye a műeposz összes kifejezési eszközeit, egész masinériáját. Nem is beszélünk olyan halott betétekről, mint a címerfelsorolás stb. Ezek a mesterkélt eposzi tradícióban évszázadokon át mentek kézről kézre, anélkül, hogy bárhol eleven életet élnének. A műeposz, középen állva a naiv eposz és a regény között, az ábrázolandó társadalmi valóság teljességéhez csak ilyen mesterkélt eszközökkel tud hozzáférni. Arany az első két *Toldi*ban természetszerűleg nem is gondolt ilyen eszközök igénybevételére.

Ámde a kompozíció legnagyobb gyöngéje a témában van. A középső *Toldi*ban Lajos király idejének nemzeti jelentőségét és Toldi szerepét az ezért létrejövő küzdelmekben kellett kifejezni. Az utóbbi nem sikerülhetett, mert hiszen Toldit kivetette magából a lovagi világ, s így ő csak nagyon is epizodikusan szerepelhet a nemzeti jellegű harcokban. Nagyobb baj még ennél, hogy ezeknek a harcoknak, sem a prágai kalandnak, sem a nápolyi hadjáratnak nincs igazi nemzeti jelentőségük. Műeposzi csataleírásokat kapunk, amelyekben senki sem érzi a harcok igazi értelmét. Arany János maga teljesen tisztában volt a téma eme problematikájával: „E nápolyi történeten a *művészet átka* fekszik... A tárgy olyan, miből semmit sem lehet csinálni. Endre egy silány fráter, Johanna száz esztendeig élt, Lajos portyázásai semmi eredményre nem vezetnek: ki csinál ebből valamit?" És magában a költeményben is kifejezésre jut Arany lemondó hangulata a maga választotta nemzeti cselekménnyel szemben. Az eposz Lajos királya a végén maga is belátja ezt a hiábavalóságot: „Így az egész bosszúm véres buborék volt."

De a téma kedvezőtlenségének mélyebb okai vannak: a magyar nép, a magyar nemzet igazi sorsának semmi belső köze nincs az egész nápolyi kalandhoz. Akárhogy folyt volna is le, még ha sokkal kedvezőbben végződött volna is, mégiscsak „véres buborék" maradt volna. Annak az igazi magyarságnak, amelynek hős típusát éppen Arany János, éppen a *Toldi*ban teremtette meg, semmi belső köze nincs ehhez az egész hódító kalandhoz. Csak olyan történelmi eseményekből, mint például Hunyadi János harcai a törökök ellen, lehetett volna, mert önmagukban véve is a nemzeti sors integráns részei, egy nemzeti eposz cselekményét kialakítani.

Nincs az a formaművészet, amely ezeket a kedvezőtlen, heterogén, szétható, összefüggéstelen elemeket igazi egésszé ácsolhatta volna.

Szerb Antal megérezte ezt a fordulatot Arany költészetében. Sajnos azonban interpretációja tipikusan modern: sajnálja, hogy Arany nem fordul határozottabban a regény felé. Ez persze tévedés. Mert bármeny-

nyire tele is van a *Toldi szerelme* bizonyos regényelemekkel, bármennyire közeledik is (különösen ha az első két költeménnyel összehasonlítjuk) a regényhez, egész belső konstrukciója még igen távol áll az igazi regényszerűségtől. Az egyes lelki konfliktusok szubtilizálása itt kétségkívül egyik felbomlasztó eleme az epikusságnak, azonban igazi regényt teremtő látásról szó sem lehet.

Találóbb Szerb Antalnak ama megjegyzése, amelyben a késői Arany költői produkcióját Hebbelével és Wagnerével állítja párhuzamba. A hasonlóság kétségkívül fennáll, de éppen olyan okoknál fogva, amelyeket Szerb Antal nem is említ. A valóságban tudniillik arról van szó, hogy Hebbel is, Wagner is — éppen úgy, mint Arany János — a 48-as forradalom bukása következtében súlyos világnézeti válságon mentek keresztül, és mindannyiuk késői alkotásainak tematikája és stílusa egyaránt ennek a válságnak következményeit tükrözi. Hebbel 48 előtt úgy indul, mint a német polgári dráma forradalmár megindítója, mint aki felveszi azt a szerepet, amelyet a nagy francia forradalom előtt a fiatal Schiller töltött be. Wagner pedig köztudomásúlag a szocializmus győzelmét és ebből kifolyólag a népi művészet megújulását várta a 48-as forradalomtól. Mindkettőnek pályáját ebből a szempontból kétfelé vágta a forradalom bukása. Mindketten, mint komoly nagy művészek, megkísérelték megváltozott világnézetüket régi tematikájukkal összehangolni. Közismert, hogy Wagner, aki Feuerbach hívéből Schopenhauer követőjévé lett, ebből a nézőpontból dolgozta át eredeti Niebelungen-témáját, buddhista rezignációvá formálván át Siegfried egykori forradalmiságát. A forradalmi szimpátiákkal egyáltalában nem gyanúsítható Nietzsche így fogalmazta meg egyszer a Niebelungen-ciklusban elért művészi eredményeket: „Bene navigavi, cum naufragium feci" (Jól hajóztam, amikor hajótörést szenvedtem).

Természetesen ezt a párhuzamot sem szabad túlfeszíteni. A 48 előtti német társadalmi viszonyok egészen mások voltak, mint a magyarok, mások voltak ezért a 48 előtti haladó költészet központi kérdései. Ennélfogva a 48 bukását követő társadalmi, világnézeti és lelki tragédiák is más tartalmakkal, más formák között játszódtak le, mint a magyarországiak. Szerb Antal hasonlata, ha komolyan konkretizáljuk és a megfelelő megszorításokkal akalmazzuk, mégis alkalmas arra, hogy Arany János 48 utáni pozíciójának világirodalmi helyét pontosabban megértsük.

Sajátos sors: a magányos, a meghasonlott Arany János klasszikus íróvá lett. Leghatározottabban és legvilágosabban Beöthy Zsolt fogalmazta meg

Aranynak emez irodalomtörténeti helyzetét; Arany műve „méltó betetőzése egy dicső szellemi fejlődésnek". Beöthy szerint költészetünk fejlődhetik, „de ha hű akar maradni nemzeti életünk vezéreszméihez, úgy továbbfejlődésének alapja csak Arany lehet". Arany költészetének ilyetén klasszikussá proklamálása nemcsak a költői formák tekintetében jelenti annak az epigonizmusnak egyedül igazi magyar költészetté nyilvánítását, mely mint hivatalos irodalom 67 után uralkodott, hanem ezenfelül az irodalom egész tematikájának és világnézetének, minden költői tartalmának beleszorítását abba a lelkiségbe, amelynek alapja a 67-es kompromisszum feltétlen elismerése.

Arany János klasszikussá nyilvánításában teljesen ártatlan. Sohasem szerette ezt a rátukmált szerepet, és magányos maradt tisztelői és kanonizálói közepette. Idegen világ volt számára Magyarország 48 utáni fejlődése; egyedül az osztrák önkényuralom elleni nemzeti ellenállás adott bizonyos új tartalmakat költészetének, mert időlegesen összefűzte őt a nemzet egy általános központi törekvésével.

Idegenül és értetlenül élte végig életét az öregedő Arany. Természetszerűleg nem érthették meg lapos epigonjai, a 67-es kompomisszum, a 67 utáni „nemzeti" ormájúf népelnyomás politikai és irodalmi haszonélvezői. Arany János képét, ha igazán látni és megérteni akarjuk, teljesen meg kell tisztítani a hozzátapasztott epigonizmustól.

Azonban azt is ki kell mondani, hogy az igazi Arany-tragédiát nem értette meg az irodalmi felfrissülés ideje, a *Nyugat*-korszak sem. Babits Mihály bizonyos fokig kifinomított pszichológiával és esztétikai elemzéssel az epigonizmus vonalát folytatja, ha Aranyt Petőfi rovására dicsőíti. Persze Babits Petőfit most már a dekadenciába átnövő polgárság szemszögéből kritizálja, különösen egészséges voltát, valamint forradalmiságát látja elvetendőnek. „Petőfi forradalmiságában semmi sincs a dekadensek forradalmiságából; sőt annak éppen ellentéte. Mindnyájan tudjuk, hogy szociális világnézete mennyire korlátolt és naiv, demokrata és nyárspolgári ... Esztétikai ízlése éppoly korlátolt és naiv." Ezzel a Petőfivel állítja Babits szembe az általa modernizált Arany Jánost: „Ezzelszemben az agyonsebzett lelkű dekadens költészete fátyolos: szimbolikus vagy (művészien) impasszibilis, szemérmes és l'art pour l'art-os. S ilyen voltaképp az Arany Jánosé is. Ime, ismét az örökké szemben álló két szellemirány... Arany határtalanul modernebb Petőfinél."

Babits szembeállítása egyrészt modernizálja a 67 után létrejövő hamis Arany-kanonizálást, másrészt megörökíteni igyekszik azt, amennyiben Aranyból és Petőfiből „időtlen" típusokat alkot. Főképpen akkor viszi

félre a kérdést, amikor az öregedő Arany lelki világát visszavetíti a fiatal Aranyba, ha a késői balladák túlérzékeny lelkiismereti tragédiáit a fiatal Toldiba látja bele. A valóságban úgy van, hogy a fiatal Toldi Miklós György vitézének megöletésén igazi homéroszi elfogulatlansággal teszi túl magát. S ezzel Babits, éppen mert sok tekintetben helyesen és finoman látja a késői Aranyt, bár lelki életének és költészetének okai közül a társadalmi-történeti jellegűeket teljesen kikapcsolja, elmossa az Arany-tragédiát.

Igaza van abban, hogy a késői Aranyban egy bizonyos modern túlérzékenység fejlődött ki, s ez a megfigyelés nagyon alkalmas arra, hogy utolsó korszakában a kezdődő nagyvárosi költészet motívumait megértsük. (Ezek is éles ellentétben állnak az Arany-epigonizmussal.) De az Arany-tragédia maga nem abban áll, hogy Arany kezdettől fogva ilyen ember volt, hanem éppen ellenkezőleg abban, hogy egészen ellenkező kiindulásokból ilyenné lett: a fiatal Toldi írója, Petőfi barátja és küzdőtársa a Kemény Zsigmond-i világ tőszomszédságába kerül.

Érthető módon: az a talaját vesztettség, amelyről beszéltünk, amelynek Arany maga nem tudhatta okát adni, befelé fordította őt, nemcsak művészileg, hanem emberileg és erkölcsileg is. Azáltal, hogy a nemzeti tragédia benne megnyilvánuló szimptómái számára saját lelkében keresett lelki és erkölcsi okokat, azáltal, hogy alkotásaiban ezeket a szimptómákat művészi formába öntéssel akarta gyógyítani, kellett eljutnia egy hosszú fejlődés után ahhoz a szenzibilitáshoz, amelyben Babits egy „örök típus" jellegzetességét látja. Így Babits csak modernizálja Aranyt, hozzáhasonlítja a *Nyugat*-nemzeték szubjektivitásához, de nem magyarázza meg az Arany-tragédiát.

A Babits utáni nemzedék már észreveszi az Arany fejlődésében beállott változást, sőt fordulatot, és annak történelmi okait keresi. De az egész magyar történelem helytelen szemlélete azt idézi elő, hogy a legkülönbözőbb szempontú írók egyaránt feje tetejére állítják a valóságos társadalmi, történelmi összefüggést. Nézzünk két olyan különböző, olyan ellentétes irányú írót, mint Szerb Antal és Németh László. Feltűnő módon, de nem véletlenül egyetértenek abban, hogy a 48 utáni idő Arany fejlődése számára kedvező volt. Szerb Antal így ír: „A szabadságharc utáni bénult időkben Arany sokkal inkább meg tud nyilatkozni, mint a szabadságharc előtt." Németh László pedig ezt mondja: „Az 1849–61 közé eső évtized a magyarság szép kísérlete, hogy alkata és szelleme között az összhangot újból megteremtse." És egy más helyen: „Arany érezte ezt, s a forradalom után, amikor Keménnyel ő is a maga elemében élt, meg is próbált utat nyitni... ennek a teljesebb Aranynak."

Ha Szerb Antal elgondolását végigvisszük, tiszta irodalmi evolucionizmushoz jutunk, amelynek alapja természetesen társadalmi evolucionizmus: a polgári lélek belső differenciálódottságának szakadatlan továbbfejlődése. Vagyis: minél jobban közeledik valamely lelkiség, valamely ember vagy irányzat az imperialista kor szélső szubjektivizmusában önmagát felbomlasztó művészethez, annál magasabb rendű mind formailag, mind emberileg. (Innen érthető, ha Szerb Antal sajnálta, hogy Arany János nem írt regényeket.)

Németh László ehhez a végkövetkeztetéshez egészen ellenkező történelem- és társadalom-koncepcióból jut el. Ennek az elgondolásnak, mint ismeretes, alapgondolata a tragikus magyarság koncepciója, a magyar nép fejlődésének végzetes elhibázottsága. Hogy mi e felfogás politikai és társadalmi tartalma, azt Németh László, éppen Arany Jánosról írván, nagyon világosan kifejti:

„A nép fölé, a képességek osztálya fölé kell egy másik osztály, az akaraté, mely a képességet szervezi, s az erények számára történelmi szerepet teremt. A népre hangolt nemesség nélkül nincs a néphez méltó történelem."

Látjuk, Németh László pontosan az ellenkező feleletet adja arra a kérdésre, amelynek megoldhatatlansága Arany sorsát tragikusra fordítja. Hiszen *Toldi estéje* éppen ott kezdi nép és nemesség ellentétét áthidalhatatlannak ábrázolni, ahol Németh László a nemzeti lét megoldását keresi. Nem csoda, hogy Németh László a 48 előtti időt „hordaléktalajú"-nak nevezi, míg a Világos utáni korszak szerinte, mint láttuk, ismét kedvező az igazi magyarság kibontakozására. Az Arany-kérdést illetőleg persze Németh Lászlónak most már ki kellene mutatnia, hogy a *Toldi szerelme* művészileg szervesen, szellemileg és lelkileg magyarabb az első két Toldinál. Ahhoz persze Németh László túl okos és túl sokat ért az irodalomhoz, hogy ezt még csak meg is próbálja.

Egészében azonban a történelmi magyarázatnak ez a kísérlete szintén csak történelemellenes történelembe vetítése egy rossz korszak borongó hangulatainak: mert a dzsentroid Magyarország a pusztulás felé rohan, mert keletkezése és erőszakos ellenforradalmi fenntartása tragikus sorsba taszította a legjelentékenyebb magyarok tekintélyes részét, Németh László ahhoz a következtetéshez jut, hogy ebben a „tragikus magyarságban" lássa a költői nagyság, a magyarság végső kritériumát: „De ki tagadhatná, hogy aki lemarad, szabályszerűen az volt a magyarabb."

Az Arany-tragédia igazi és teljes feltárása az eljövendő irodalomtörténet feladata lesz. Itt csak néhány tényt szögezhettünk le, csak néhány sze-

rény adalékkal járulhattunk hozzá a helyes kérdésfeltevés megközelítéséhez. Tudjuk jól, hogy ezek a megjegyzések nagyon távol vannak az igazi konkrét megfogalmazásnak még a vázlatától is.

Annyi azonban bizonyos: nem kizárólag, sőt nem is elsősorban Arany legszemélyesebb tulajdonságain múlt ez a tragédia. De nem is a magyar nép lényegén. Ez a tragédia minden inkább, mint a magyarság örök sorsa. Történelmi sors. Egy meghatározott korszak konkrét társadalmi viszonyaiból nőtt ki és vált végzetessé bizonyos társadalmi beállítottságú, bizonyos lelkiségű emberekre; köztük Arany Jánosra is.

Annyi azonban ezekből a nagyon változatos megjegyzésekből is kiderül, hogy a *Toldi* és a *Toldi estéje* e tragikus korszak létrejötte előtt teremtődtek meg, hogy legbensőbb lényegükben innen vannak ezen a tragikus évszázadon. Ezért voltak minden közismertségük, sőt népszerűségük ellenére olyan nehezen felfoghatók e korszak emberei számára. A magyar közelmúlttól szinte mondai távolságra süllyedt a 48-at megelőző évek töretlen, bizakodó, forradalmi hangulata.

Amit 1848 és 1918 nem tudtak megvalósítani, az 1945-ben valóra vált. Jobban mondva: 1945 óta kezdjük valóra váltani. Ami száz év előtt költői álom, utópia, forradalmi vágyakozás volt: most a kezdődő, előttünk, saját munkánkból és harcunkból kibontakozó valóság. A kisemmizett kisebbik fiú ma már úr a magyar határon, a saját határán. Ma már nem kell többé a felsőbb világba belenőnie, tragikusan (vagy romlást hozóan) hozzá alkalmazkodnia. A mai felsőbb világ az ő saját világa: a munkások és parasztok Magyarországa.

Ennek a világnak látószögében ismét eredeti színeiben ragyog az első *Toldi:* mint világraszóló, örök érvényű monda a magyar nép, a magyar parasztság elpusztíthatatlan erejéről és nagyságáról. Ha a magyar nép ezeréves elnyomatása után a nép öneszmélete olyan alakban kristályosodhatott ki, mint Toldi Miklós, ha ezeréves elnyomatás után egy Toldi Miklós lehetséges volt: mi lehet ebből a népből, ha századokig szabadságban él?

Innen nézve nincs a fiatal Aranyban semmi problematikus: ő csakugyan a magára ismerő, a felszabaduló magyar parasztság naiv eposzát írta meg. Egyedülálló remekművét nemcsak a magyar irodalomnak.

1947

Egy rossz regény margójára

MOLNÁR FERENC: ISTEN VELED SZIVEM

Harminc éve annak, hogy utoljára olvastam Molnár Ferenc-írást és írtam róla. Most, hogy újból kezembe került egy regénye, elővettem régi kritikámat, és csodálkozva láttam, milyen pontosan talál az új regényre is. Molnár Ferenc írói lényegét akkor így határoztam meg: „úgy látja az életet, mint az átlagos pesti ember, aki számára éppen ezért az ő írásai mind formailag, mind tartalmilag a legkönnyebben élvezhető olvasmányokká lettek." Ezt a megállapítást akkoriban úgy határoztam meg közelebbről, hogy Molnár Ferenc egyrészt kiskaliberű naturalista, másrészt megvan a képessége arra, hogy hatásos fogásokat kitaláljon. Az első vonás tisztes középszerű íróvá tehetné, ha a második vonás nem vinné ki szakadatlanul az igazi irodalomból.

Ezekhez a fogásokhoz nemcsak a hatásvadászat goromba eszközei tartoznak, hanem az is, hogy Molnár Ferenc rendkívül ügyesen veszi fel a mindenkori modern, divatos irodalom problémáit, hangját és emberábrázolását, hogy azután nagy mintáit lehúzza arra a pesti, kávéházi, szalonszínvonalra, ahol az író alakjai és olvasói egyaránt otthonosak. Harminc évvel ezelőtt, amikor az *Andor* című regényről írtam, az „oroszság", Tolsztoj és Dosztojevszkij problematikája volt az, amit Molnár Ferenc ilyen pesti nyelvre lefordított. Régi kritikámban ezt így jellemeztem: „Pesti fordításban ez az »oroszság« azt jelenti, hogy minden üres fráter (hiszen, ha legalább gazember volna!) úgy, amint van, szeretetre és megbocsátásra érdemes, hogy a krisztusi szeretet megnyugvást jelent abban a „megmásíthatatlan" tényben, hogy az embereknek nincsenek meggyőződéseik, hogy az »élet« »kényszeríti« őket rosszat tenni, hazudni, csalni, hogy »nem engedi« meg nekik, hogy »tiszta« és »igaz« életet éljenek."

Az új regényben is az így felfogott pesti átlagemberek szerepelnek, de itt már a „sors" perspektívájában. „Végzetes" szerelem a regény tárgya. Élet és halál közötti választás alkotja a cselekményt. Az élet „mély

irracionalitása" tárul elénk, az emberek tudatos belezuhanása a halálba. Egyszóval: mindaz, ami az évek óta divatos szürrealizmusból használható és hatásossá tehető volt, ismét átfordítva egy olyan nyelvbe, olyan gondolatvilágba, olyan erkölcsi felfogásba, amelyet bármelyik pesti átlagember méltányolni és élvezni tud.

Közelebbről nézve persze, ez az egész „mélypszichológiai" feleresztés a régi Molnár Ferencet mutatja: a lapos pesti naturalizmus összeforrasztását a nélkülözhetetlen trükkökkel. Mert ebben a bizonyos szerelemben belsőleg nincs egy szikra sem a végzetességből; ha magukat a szereplő embereket, azok lelki életét vesszük, lehetne belőle normális futó viszony, sőt normális házasság is. De mivel Molnárnak az „irracionalista végzetre" van szüksége, létrejön a főalak szervi szívbaja és egy szigorú orvosi tilalom minden szerelmet illetőleg. Így jön létre elválás, elválás után újból találkozás, halál stb. Ezeknek hatásos sorrendjét a Molnár Ferencnél évtizedek óta nemzetközileg megcsodált trükkgépezet ácsolja össze. A női főalak például egy kispesti átlagkurva, aki alacsonyrendű mulatókban táncol, de mégis szűz, mégpedig olyan, aki együtt fekszik a férfiakkal, és mégsem veszíti el szüzességét. Gimnazista koromból emlékszem, milyen gúnykacajjal fogadtuk akkor ezt a fajta „mélypszichológiát" Sudermannnál.

Mint látjuk, tökéletesen érdektelen privát történetről van szó. Az alakok magánügyei lelkileg is, erkölcsileg is teljesen banálisak. A történet privát jellege természetesen nem meglepő. Az utolsó évtizedek magyar irodalmának tekintélyes részét éppen ez a privatizálódás jellemzi. De az igazi íróknál ez dacos visszahúzódás volt egy kortól, amelyet utáltak és megvetettek, amellyel szemben emberileg érthető poémiával hangsúlyozták, hogy csak a lelki élet az emberi érték. S ebből kiindulva, bizonyos bátorsággal ugrottak fejest a belső élet irracionális örvényeibe, hogy megmutassák egy felbomló kor felbomló lelkiségét. Molnár Ferenc csak külsőleges feszültségek szítására használja ki az „irracionalitást". Nála minden, minden pillanatban tökéletesen értelmes, persze a lapos kávéházi emberek lapos cinizmusa értelmében. Egy pár irracionalista szürrealista díszletet látunk, Berzsenyi báró szalonja részére.

És még egyet. Molnár Ferenc nem polemikusan, nem lázongva vonul vissza a privát életbe. Ez nála már régóta a kávéházi „okos fiú" világnézete. De másrészt — ugyanezen „okosság" következtében — érzi, hogy nem lehet egy 1940-ben lejátszódó történetet teljesen privát vonalon végigvinni a nagy világégés háttere nélkül; így csak lázadó szürrealisták írhatnának világnézeti polemikus okokból. Ezért Molnár Ferenc privát

történetében színpadra cipeli a korszak összes rekvizítumait: az útlevélvizsgálattól kezdve a menekülő zsidók sorsán keresztül egészen a világháború egyes eseményeiig. Mindez rendkívül kellemetlenül hat, mert belsőleg semmi köze sincs az emberekhez és történeteikhez, az 1940-es események pedig túl jelentékenyek ahhoz, hogy riport-kulisszái legyenek egy érdektelen privát történetnek. Így igaz marad, amit harminc évvel ezelőtt írtam: kiskaliberű naturalista ügyek trükkökkel.

Miért írunk egy ilyen rossz regényről? És miért idézzük saját régi bírálatunkat? Ez utóbbit azért, mert joggal tartunk tőle, hogy egyesek Molnár bírálata miatt megtesznek Szabó Dezső tanítványának. Ezt a Molnár-esetben nem szégyelleném; csak éppen nem felel meg a tényeknek. Szabó Dezsőnek teljesen igaza volt, amikor az igazi nagy magyar irodalomból Molnár Ferenc és Herczeg Ferenc irányait, mint a puszta ügyes mesteremberséget ki akarta tessékelni. Nem minden érve helyes, még itt sem. (Egyéb világképéről annyi kritikát írtam már, hogy itt nem tartom szükségesnek ismételni.) De teljes mellel ki kell állni Szabó Dezső felfogása mellett, ha Molnár Ferenc újabban mint „magyar remekíró" szerepelt; egyebek között Kiss József mellett, csak Dóczy Lajos bárót és Farkas Wolfner Pált hiányoltam mellőle. És itt általános irányról van szó. A *Tovább* nemrég felvetette a Miklós Andor-kérdést, mely fontos kultúrkérdés, amennyiben nem közönyös, hogy munkásszervezetek kezében marad-e az Athenaeum irányítása, vagy pedig visszacsúszik a Miklós Andor társaságának kezébe. A cikk nyugodt, objektív, helytálló bírálatot tartalmazott Miklós Andor módszereiről: „Az ő »módszerei« évtizedekre rányomták bélyegüket a magyar sajtóra. A sajtó megtámadhatatlan hatalommá tétele, az előzetesen bemutatott, de soha meg nem jelenő cikkek jövedelmezősége, a mindenkori rendszerek kiszolgáltatása, ezek voltak ennek a zseniális rendszernek alapvető tényezői. Mérgező és bomlasztó hatása leírhatatlan volt, átterjedt mindenüvé, s megmételyezte közéletünk minden területét. A pesti cinizmus, a »fő a dohány, öregem« Hacsek—Sajó-elmélete, a tiszta célért küzdő idealizmus mélységes megvetése voltak kísérő jelenségei." Ugyanilyen helyesen jellemzi a cikk az *Est*-sajtó viszonyát Horthyékhoz: „Andort nem hozta zavarba a Horthy-rezsim vérengző fajgyűlölete, nem ijesztette a böllérkés, amely gyorsan és ügyesen koncolta fel áldozatait. Andornak nem volt mitől tartania. Neki nem volt faja, neme, politikai meggyőződése. Neki pénze volt és egyre több. Szerkesztőségét megtömte »Zadravecekkel« — így nevezték akkor a jobboldali újságírókat —, viszont a kellemetlen hangzású neveket, pl. a Szép Ernőét, ki sem volt szabad nyomatni a lapban. Andor

Gömbös MOVE-ja és Eckhardt ébredő magyarjai között táncolt mint a megbűvölt csörgőkígyó, de aranyak csörögtek a zsebében. Mire Bethlen István miniszterelnök lett, Miklós Andor ismét egyenesben volt."

Azt gondolná a naiv ember: ez a kritika éppen azoknak fog tetszeni, akik a fasizmusért való felelősséget drákói szigorral szokták alkalmazni. Tévedés. A *Haladás*ban valami Posta Károly nevű állítólagos kommunista, akinek kitűnően sikerült lapja vezető publicistájának stílusát utánozni, Miklós Andor eme kritikájában már anti-zemitizmust lát, az *Egyedül vagyunk* hangjának utánzását. A dolog lényegéről, Miklós Andor szerepéről alig esik szó a hosszú cikkben. Konkrét cáfolat helyett azzal jellemzi a fent idézett bírálatot, hogy az „tévedésekkel és rosszakarattal teli cikk". (De kérdem: lehet-e demokrata, sőt kommunista, mert a cikk aláírója annak vallja magát, nem rosszindulatú a miklósandorizmussal szemben?) A cikkíró igen gyengéden és diszkréten mondja, hogy Miklós Andor „nem tartozik szellemi kedvenceim közé". Azután teli torokkal harsogja, hogy hogyan fogják a fasiszták kihasználni, hogy a kommunisták egy „kis zsidót" üldöznek. Ez gyengéd célzás a „kis nyilasokra". De nem tudok rá példát, hogy egy kártékonyságában Miklós Andor méretű nyilast a kommunisták valaha „kis nyilasnak" nyilvánítottak volna.

Az ilyen hangulatok ellen állást kell foglalni. Mi, meggyőződött demokraták ki akarjuk irtani az antiszemitizmust, végleg ki akarjuk tépni gyökereit a magyar közéletből. Ez azonban sokirányú, bonyolult munka. De nem hajtható végre, ha a magyar közvélemény (és benne a zsidóság igazán haladó, igazán demokratikus része) nem látja be, hogy a dzsentroid Magyarország, mely később bizonyos szükségszerűséggel fejlődött, nőtt át a fasizmusba, a modern kapitalista lét körülményei között nem tudta volna magát tartani anélkül a „fölfelé asszimilálódás" nélkül, amelyet a magyar zsidóság egy részéről Horváth Márton barátom helyesen elemzett a *Társadalmi Szemlé*ben.

Ez a mi kérdésünk szempontjából kettőt jelent. Először is: ahogy a Tiszák sohasem tudtak volna létezni a Kornfeld—Lánczy—Elek Pál stb. hathatós támogatása nélkül, úgy az egész ellenforradalmi fejlődés gazdasági alapjait a Chorinok, Vidák, Ullmann-ok, Fellnerek stb. teremtették meg. Ezeknek pénzügyi, ipari és kereskedelmi diktatúrája volt az alapja a politikai diktatúrának Bethlentől Szálasiig. Aki komoly magyar demokráciát akar, tehát olyat, amelyben ne is lehessen antiszemitizmus, miután a Vörös Hadsereg fegyverei szétzúzták a Szálasi-diktatúrát, segítsen megtörni a Fellner—Ullmann diktatúrát. A *Haladás* Posta Károlyát szépen megkérjük, olvassa el abban a számban, amelyben cikke

megjelent, az utolsó oldalt. Ott azt fogja találni, hogy „az állam megint deficites vállalatokat akar államosítani". Azután ez állítás megokolását: „A bankok ma alig tudják rezsijüket megkeresni. Ezen felül de facto a bankok is államosítva vannak, csak saját gondjaik lehetnek, saját tőkéjük alig van, és rendelkezési joguk szinte teljes mértékben korlátozott." Mindebből az a konklúzió következik, hogy a bankok „minden külön törvény nélkül is államosítottnak tekintendők". Persze mindez nem „zsidókérdés". Hiszen Balogh páter e kérdésben egy vonalon megy a *Haladás*sal, csakúgy, ahogy a régi időben a *Pester Lloyd* Tiszáékkal. Ha Posta Károly olyan jó demokrata, nem ártana neki ezeken az összefüggéseken — a lapon belül és a lapon kívül — egy kicsit gondolkodni.

Másodszor, azt a sajtózüllést, azt a cinikus hazudozást, azt az elvi elvtelenséget, azt a szabad vásárát a meggyőződéseknek, amelyet utoljára undorral tapasztalhattunk Erdélyi József pörében, amely nálunk a fasizmus alatt tombolt; ezt Miklós Andor és társai teremtették meg. Ez se „zsidókérdés". Részt vettek benne szép számmal nem zsidók is, és más országokban főleg nem zsidók irányították ezt a fejlődést. De nálunk a Miklós Andoroknak jutott ebben a folyamatban a vezető szerep. És ma a magyar demokrácia kulturális megszilárdításához az is hozzátartozik, hogy ennek a Miklós Andor-szellemnek soha többé ne lehessen szellemi vagy anyagi bázisa Magyarországon.

Ismételjük: mindkét kérdés a kapitalista diktatúra és a kapitalista korrupció kérdése. Különös magyar szerencsétlenség, hogy mindkét területen fontos, sőt vezető szerep jutott benne a zsidóság „fölfelé asszimilálódó", dzsentroiddá váló részének. Ha most már ma, amikor a fasizmus gyökereinek kiirtásáról (velük tehát az antiszemitizmus gyökereinek kiirtásáról) van szó, máskülönben demokratikus érzelmű emberek át akarják festeni ezt a múltat, csak azért, mert ebben a dzsentroid mocsárban a zsidóság egy része is fontos szerepet játszott; ha a jelent illetőleg ellentállnak azoknak az intézkedéseknek, amelyek az antiszemitizmus objektív gyökereit kiirtják (bankok államosítása, Miklós Andorék Athenaeuma), nemcsak objektíve állnak helytelen és káros, demokráciaellenes álláspontón, de egyúttal komolyan megnehezítik az antiszemitizmus szubjektív oldalai elleni harcot, amely pedig még több szívósságot, még szilárdabb elvhűséget követel, mint az előbbi. Itt kanyarodik vissza a gondolatmenet Molnár Ferenchez. Körülbelül negyven éve lehet, hogy éles vitám volt Alexander Bernáttal. Ő szemrehányást tett nekem, hogy írásaimban élesen exponáltam magamat Ady Endréért, mint az új magyar irodalom központi alakjáért. Azzal érvelt, hogy Molnár Ferenc

van olyan jelentékeny és olyan modern író, mint Ady, csak hiányoznak belőle annak excentrikus vonásai. Ez az értékelés még ma sem halt ki, hiszen nemrég olvastuk, hogy Molnár Ferenc a magyar „remekírók" közé tartozik. Hogyan lehetséges a magyar ideológiai fejlődés demokratikus revíziója, ha akadnak olyan demokraták, akik egészen Miklós Andorig mindenkit védelmükbe vesznek, aki tökéletesen zsidó származású? Nem látják-e az ilyen demokratikus szándékú írók, hogy ezzel megint rést tépnek a magyar irodalom és kultúra nagy nehezen kialakuló egységes demokratikus felfogásán? Hogy megakadályozzák a múlt elfogulatlan és igazságos revízióját az igazi magyar demokratikus kultúra szellemében? Itt nem engedményekről van szó valamely közhangulattal szemben, nem holmi taktikáról; itt a történelmi igazság kíméletlen kimondása az egyedül helyes taktika. Ha megmondjuk az igazat, Molnár Ferencről is, Miklós Andorról is, az igazsággal szolgáljuk a demokrácia jó ügyét, s vele az antiszemitizmus szubjektív gyökereinek kiirtását.

1947

Elfogulatlan irodalomszemléletért

Zsolt Béla a *Haladás* 26. számában hosszú cikkben felel Molnár Ferencről írott bírálatomra. Az egész cikk egyetlen „előkelő" stílusban tartott személyeskedés: kezdve az ironikus „professzor úrral", végezve azzal, hogy én sznobként, kitüntetésnek veszem, ha egy paraszt leül az asztalomhoz, mint ahogy azt Chorin Ferenc tette a mágnásokkal. Semmi okom sincs, hogy minderre akár egy szóval is kitérjek.

Zsolt Béla cikkében azonban egy elvi kérdést vet fel, amellyel foglalkozni kell. Az alcímben ezt pontosan megfogalmazta: „Irodalomtörténeti gettó?" — kérdi Zsolt Béla, illetve állítja az én cikkemről.

Ha itt objektív választ keresünk, vissza kell mennünk az igazi központi kérdésre: mi a fasizmus, és ki harcol a visszatérése ellen? Zsolt Béla szerint az ő Posta Károlya „az antiszemitizmus ellen folytatott küzdelmével a kommunista párt legjobb hagyományainak megfelelően viselkedett!" Zsolt Béla szíves engedelmével abban a kérdésben, hogy mik a kommunista párt legfontosabb elvi álláspontjai és legjobb hagyományai, talán vagyok olyan mérvadó, mint az ő Posta Károlya. A kommunisták szerint ebben a kérdésben a következő a lényeges: a fasizmust megdönteni és annak újraéledését megakadályozni egyedül a munkás- és parasztszövetség tudja. (Az antiszemitizmus elleni küzdelem — bár nem lényegtelen — része és következménye annak a harcnak, amely a fenti megállapításokból adódik.) Ha Posta Károly igazán kommunista volna, és nemcsak polemikus cégtábla, ez számára magától értetődnék. Zsolt Béla, mint nem marxista, mindezt nem köteles elméletileg tudni. De ha csak egy kicsit körülnézne a nagyvilágban, látnia kellene, hogy mindenütt a reakciós monopoltőke az, amely körül a fasizmus újraéledése felvonul; az antiszemitizmus csak kísérő jelenség, csak demagogikus jelszó, különösen olyan országokban, ahol alig van zsidóság.

A társadalmi tények látásának módja nagy befolyással van az emberek

érzéseire és állásfoglalásaira. Ha Zsolt Béla nekem — a zsidó polgárságból származottnak — polgárgyűlöletet vet szememre, úgy ennek alapja az, hogy egy hamis pozíció védelmében szükségképpen az egész vonalon a rosszhiszemű demagógia fegyvereivel él az elfogulatlan kutatás érvei helyett. A magam személyét nem érzem Zsolt Bélával szemben védelemre szorulónak. De a politikai és irodalmi vitaanyagból okvetlenül ki kell emelnem néhány pontot.

Először az „utolsó oldal" (a gazdasági rovat) kérdését. Cikkem olvasói emlékezni fognak arra, hogy itt a *Haladás* gazdasági rovatának támadásáról volt szó a bankok államosítása ellen. Zsolt Béla az igazság megállapítása elől itt mindenekelőtt azzal a demagógiával tér ki, hogy ebben a kérdésben a demokratikus pártok, sőt a munkáspártok között is voltak nézeteltérések. Engedelmet. A munkáspártok „nézeteltérései" akörül forogtak, hogy csak a három legnagyobb bankot, vagy valamennyi nagybankot kell-e államosítani. Komoly nézeteltérések csak a kisgazdapárton belül voltak, abban az időben, amikor Nagy Ferencék és Balogh páter az államosítás ellen, Dinnyés Lajos az államosítás mellett nyilatkoztak. A tények ilyen elferdítése aztán lehetővé teszi Zsolt Béla számára, hogy az „utolsó oldalt" mint a radikális pártban lehetséges egyéni különvéleményt tüntesse fel.

Ámde mindenki, aki a polgári sajtó történetét ismeri, tisztában van az ilyen „különvélemények", a gazdasági rovat autonómiájának szociológiájával. Mindenki tudja, hogy például a *Pester Lloyd* jó korszakában (és nagyobb mértékben a *Neu Freie Presse*ben vagy a *Frankfurter Zeitung*ban) mindig a legnagyobb mértékben megvolt ez az „autonómia". Vagyis: a tárcarovat igen nagy szabad mozgási térrel rendelkezett, a vezércikk valamivel kisebbel — feltéve, hogy a gazdasági rovat megfelelt a nagybankok kívánalmainak. Itt nem e rovat íróinak vesevizsgálatáról van szó, hanem objektív szociális tények megállapításáról. És hogy mindez nem kommunista kitalálás, arra Zsolt Béla gazdag adatgyűjteményt találhat Karl Kraus írásaiban.

Másodszor: A Miklós Andor-kérdés. Zsolt Béla hosszan idéz egy régi cikkéből Miklós Andor ellen, melyből szerinte kiviláglik, hogy értékeléseink ez urat illetőleg megegyeznek. Engedelmet! Én a hosszú idézetből nem ezt olvastam ki. Ellenkezőleg: miután Miklós Andor elrúgta maga mellől a polgári baloldalt, igen „előkelő" és felette mérsékelt védekezés ez, minden célzás nélkül Miklós Andor szerepére a Horthy-rezsim megszilárdulása tekintetében; a mai elfogulatlan olvasónak az a benyomása, mintha kizárólag Miklós Andoron múlt volna, hogy ez a „baloldali" összefogás

tovább is fennmaradjon. Sőt Zsolt Béla későbbi fejtegetéseiben Miklós Andort egyenesen védelmébe veszi, és — valószínűleg mint „demokratát" — egyenesen fölébe helyezi a népi íróknak: Miklós Andor sohasem volt fasiszta (mert ehhez túl okos volt, Zsolt Béla szerint), „a népi írók pedig félfasiszták, fasiszták és antiszemiták". Vagyis Zsolt Béla szerint Miklós Andor baloldalibb volt Erdeinél és Darvasnál.

Harmadszor: ha zsidóról van szó, Zsolt Béla egyszerre elveszti — különben értékes — kritikai éleslátását. Mivel az Athenaeum-kérdés Miklós Andor örököseinek, tehát zsidóknak ügye a munkások ellen, ez egyszerre „jogi kérdéssé" válik, amelyben a régi jó „demokrata hagyományok" értelmében nem illik elébevágni a „pártatlan" bíróság ítéletének. Mintha bizony más esetekben Zsolt Béla nem tudná, hogy a bíróságok mai személyi összetétele mellett igenis demokrata kötelesség az ilyen ítéletek ellen állást foglalni, kezdve aktív fasiszták felmentésétől vagy nevetségesen enyhe büntetésétől, s végezve „nem kvalifikált" munkások vagy parasztok állásmegfosztásán. Ilyen kérdésekben Zsolt Béla máskor helyes demokrata érzékkel és éleselméjűen foglal állást — éppen ha nem zsidókról van szó.

Mindez elvezet az irodalom kérdéseihez. Ki csinál „irodalomtörténeti gettót"? Az-e, aki gazdaságilag a bankok államosításáért harcol és ugyanakkor a fasizmus ideológiai felszámolásához múlhatatlanul szükségesnek tartja a magyar történelem és irodalomtörténet elfogulatlan, de kérlelhetetlenül szigorú demokratikus revízióját, a haladó Magyarország, a munkások és parasztok Magyarországa nevében? Vagy pedig az, aki — éppen úgy, mint annak idején a reakciós publicisztika, csak ellenkező előjellel — két mértéket alkalmaz, aszerint, hogy zsidó vagy nem zsidó származású íróról van szó?

Ez a kétféle mérték — melynek jogosulatlanságát Zsolt Béla túl okos, hogy ne érezze — hozza létre cikkének rosszhiszemű demagógiáját. Nézzünk egy pár jellemző esetet.

Ha Szabó Dezsőről van szó, Zsolt Béla csak ótestamentumi stílusú prófétai átkozódásra képes: „utálatos, hazug, csikorgóan eredetieskedő és történelmieskedő öblösség..." Pedig alig néhány sorral feljebb Zsolt Béla maga állapítja meg Herczeg Ferenc felelősségét az ellenforradalmi ideológia kialakulásában. Ez, mélyen tisztelt Zsolt Béla, a Szabó Dezső vonala. Csak azzal a fontos és Zsolt Béla tisztánlátásának hátrányára érvényesülő különbséggel, hogy Szabó Dezső Molnár Ferenc *és* Herczeg Ferenc ellen harcolt, míg Zsolt Bélánál a Herczeg Ferencre való hivatkozás Molnár Ferenc mentegetését szolgálja. Többször kifejtettem, és ma is állom, hogy

Szabó Dezső ezzel a megállapítással nagy szolgálatot tett irodalomtörténeti kérdéseink tisztázásának, míg a Zsolt Béla-féle egyoldalúság, két mérték alkalmazása csak összezavarja a kérdéseket.

Zsolt Béla maga is tudja, hogy a mai irodalom látószögéből Dóczy Lajost védeni lehetetlen. Tehát egy „szegény" jelzővel siklik el a kérdés mellett. Holott ő, aki olyan kitűnően emlékszik a fiatal Molnár Ferenc minden újságcikkére, biztosan tudja, hogy éppen Bródy Sándor háborodott fel a tehetségtelen Dóczy történetésén, s egy pokrócgoromba, de szellemes cikkében erősen „zsidózott" is ezzel kapcsolatban. Vajon ezért Bródy Sándort is ugyanolyan gettóalapítónak tekinti Zsolt Béla, mint engem? Ezt kellene tennie, ha becsületesen következetes akarna lenni. De mert ez nem illik bele cikkébe, hallgat róla. Ez a hallgatás is rosszindulatú demagógia.

De Zsolt Béla „atyai" gondoskodása már olyan esetekre is kiterjed, amelyeket minden elfogulatlan ember teljességgel védhetetlennek gondolna: Farkas Pál esetére. Nehéz szívvel kénytelen nekem az illető értékelésében igazat adni. De még itt is talál világos színeket a sötét kép enyhítésére. Farkas Pál fiatal korában „hasznavehető kézikönyvet kompilált a szocializmusról". Most már, eltekintve attól, hogy minden szajha valamikor szűz volt, s hogy egy író történelmi értékelését végső fokon *mégis összpályája* határozza meg, nem gondolja-e Zsolt Béla, hogy Szabó Dezső pályafutásában is lehetne némi tárgyilagossággal legalább ilyen jelentőségű fénypontokat találni? Illyés Gyuláról és Veres Péterről nem is szólva. De ezt Zsolt Béla számára lehetetlenné teszi a kétféle mérték rosszhiszemű demagógiája.

Még nyilvánvalóbb ez a kétféle mérték Molnár Ferenc esetében. Zsolt Béla udvarias hangú koncessziói mögül, amelyeket nekem tesz, kiérzik, hogy teljes szívvel és jó lelkiismerettel képtelen Molnár Ferencet védelmezni. Ezért a mai Molnár Ferenc mentésére hosszasan ír a fiatal Molnár Ferencről. Itt először is — bár nagyobb mértékben — újból felmerülnek mindazok a kérdések, amelyeket fentebb Farkas Pálnál érintettünk. Kétségkívül: a fiatal Molnár Ferenc, a *Széntolvajok*, az *Éhes város* stb. írója tisztesen közepes tehetségű naturalista író volt. Zsolt Béla azonban, hogy írói helyét és mivoltát meghatározza, mindössze Courteline-t és Anatole France-t vonultatja fel. Nem „enyhe túlzás" ez? Persze, ismét kétféle mérték módszere alapján. Még világosabban napfényre jön ez a kétféle mérték, amikor Zsolt Béla Molnár Ferenc színműveit tárgyalja. Ezek szerinte korszakot jelentettek: „a magyar polgári dráma korszakát, amely olyan volt, amilyen. Mire Ibsen, Wilde és Shaw és az új franciák hatása

Budapestre érkezett, ez maradt belőle. Szegény ember vízzel főz". Hát nem. Az úgynevezett molnárferenci színmű nem volt a magyar polgári dráma, nem volt semmi köze Ibsen vagy Shaw társadalomkritikájához. Ez a színműipar balkáni franciaságú nemzetközi exportáru volt, amely aztán — egészen a Bús Fekete Lászlókig — az üres hatásvadászat, a trükkkeresés vonalára vitte az amúgy is gyenge lábon álló magyar drámairodalmat. Az sem felel meg a tényeknek, hogy Molnár Ferenc csak az első világháború után fordult el fiatalsága társadalmi kritikájától. A világsikert hozó színdarabok már az elfordulást fejezték ki. És az én harminc évvel ezelőtt íródott bírálatom az *Andor* című regényről már az „érett" Molnár Ferenc ellen irányult.

Ennyi talán elég a két mérték egyes esetekre való alkalmazásáról. De ennek az egész módszernek és magatartásnak megvan a maga társadalmi háttere, amelyről persze lehetetlen egy válaszcikk szűkre szabott kereteiben részletesen írni. Egészen röviden: az úgynevezett Lipótváros irodalmi és kulturális szerepéről van szó. Zsolt Béla nagy szeretettel stilizálja is fel cikkében — az első számú, a pozitív mérték értelmében —, és legfeljebb bizonyos tragikus vonásokat engedélyez e kultúrában. Ámde az a társadalmi és nemzeti talajtalanság, gyökértelenség, amelyet a zsidó származású akkori magyar írók számára a „lipótvárosi" kultúra jelentett, csak a legritkább esetekben fokozódott írói tragédiává. (Erről talán Bródy Sándor esetében lehetne beszélni; Kiss József, a tehetséges, de epigon költő elsüllyedt az itt létrejövő korrupció mocsarában.) Az igazi, a népi magyar kultúrától való elszakítottság a sznobizmus és az irodami prostitúció hamis végleteit fejlesztette ki; bár természetesen akadtak szerencsésebb vérmérsékletű írók, akik valamely szűk specialitás sövényei mögött megőrizték emberi és írói tisztaságukat. De a két mérték alkalmazása nélkül nem lehet mondani, hogy itt Vajda vagy Tolnai stílusú tragédiák játszódtak volna le; Mikszáth Kálmán méreteiről nem is szólva.

Ady és — minden határa és ellentmondásossága ellenére — az egész *Nyugat*-forradalom nagy történelmi érdeme, hogy legalább irodalmilag elkezdte lerombolni ezeket a korlátokat. Az igazi rombolást azonban az ellenforradalmi korszak osztályharcai, és bennük a népi irodalom létrejötte hozták meg. Míg addig csak elvétve akadtak egyes írók — persze voltak ilyenek is —, akik túlemelkedtek a sznobizmus és a prostitúció dilemmáján, az ellenforradalmi korszak, ha nem is tömegesen, de tekintélyes számban, tiszteletet parancsoló minőségben hozta létre ezt az új, a Lipótvárostól megszabadult írótípust. Szándékosan — a világos, vitán felüli illusztráció kedvéért — itt csak halott írókra hivatkozom: Gelléri

Andor Endrére, Radnóti Miklósra, Sárközi Györgyre, Halász Gáborra. Ezeknél, és — ismételten hangsúlyozom — nem egy ma élő kiváló írónál is vérré vált az az eszmei és művészi, az a tartalmi és formai belekapcsolódás a magyar nép nagy társadalmi és nemzeti problémáiba, amely minden elfogulatlan ember előtt megsemmisít minden származásbeli különbséget, amely — az irodalom terén — segíti kitépni az antiszemitizmus ideológiai gyökereit.

Mindez természetesen csak nagyon is másodlagosan „zsidókérdés". Itt a magyar nemzeti fejlődés és benne a polgári fejlődés visszásságairól van szó. A magyar nép első forradalmi fellendülése idején a zsidóság fejlődése még csak ott tartott, hogy ezrével adhatta a bátor honvédeket a szabadságharc seregének. Magyarország társadalmi elmaradottsága lehetetlenné tette, hogy ez a szabadságharc a zsidóság részéről ideológiai formában is megnyilvánuljon. A fejlettebb Németországban Heine, Goethe és Hegel forradalmár tanítványa és követője, egy egész korszak vezető nemzeti költőjévé és ideológusává nőhetett. Ha ezt a fasizmus és a reakció általában tagadta — szembehelyezkedett a német nép legmagasabb rendű fejlődési vonalával, mely Lessingtől Goethén és Hegelen keresztül Heinéig és Marxig vezet. Az, hogy a német Lipótvárosok, a német zsurnalisztika ki akarta sajátítani Heinét, hogy ez a kísérlet még olyan éles elméjű publicistát is megtévesztett, mint Karl Kraus, nem változtat azon a tényen, hogy a század közepén Németországnak Heine az igazi reprezentatív nemzeti költője. Ilyesvalami nem jöhetett létre a 67-es kiegyezés, a lipótvárosi dzsentroid gettó fülledt levegőjében. Ehhez a forradalom előszele kellett. Ez indult meg a *Nyugat*tal. Ez ismétlődött — társadalmilag magasabb fejlettségi fokon — a két világháború közötti korszakban. Mert helyesen mondja Marx: „Az ellenforradalmi talaj is forradalmi."

Jól tudom: ismét kihívom Zsolt Béla és a vele együtt érzők haragját, ha a népi írói mozgalomnak ilyen jelentőséget tulajdonítok. De a tény: tény marad, bármennyire haragusznak rá Zsolt Béláék. Hogy ez az értékelés semmiképp sem jelenti a kritika feladását a népi irodalommal, az egyes népi írókkal szemben, azt írásaimból minden — nem két mértékkel mérő, tehát jóhiszemű — olvasó megállapíthatja. Sőt, merem állítani: a népi írók kritikája csak így lehetséges. Ha valaki, mint Zsolt Béla, lefasisztázza vagy félfasisztázza, teszem Illyés Gyulát, akkor nemcsak irodalmilag nem mondott semmit a *Puszták népe*, a *Petőfi* szerzőjéről, aki az utolsó években — itt nincs tér részletezésre, legfeljebb egy pár jellemző példa felsorolására — olyan költői műveket adott ki, mint a *Hősökről beszélek*, mint a *Nem volt elég*, hanem vakon elmegy az új magyar iroda-

lom legfontosabb kérdése mellett: amellett, hogyan szólal meg az új irodalomból eddig kirekesztett nép hangja. Illyés Gyulát bírálni lehet is, kell is. De kérdem ismét, mi az igazi kritika: ezeknek a művészileg magasrendű, forradalmi alkotásoknak látószögéből bírálni Illyés ingadozásait, elhajlásait, félrecsúszásait (mint e sorok írója tette), vagy pedig a Zsolt Béla-féle habzó szájú átkozódás? És vajon ki teremt „irodalomtörténeti gettót": az-e, aki származására való tekintet nélkül kemény bírálattal illet minden írót, azt vizsgálván, mit adott és mit ad tartalma és formája, eszmevilága és művészete a magyar nép nemzetté tudatosodásának, vagy az, aki — a kétféle mérték módszere alapján — ki akar törölni minden, bármennyire jogosulatlanul, antiszemitizmussal gyanúsíthatót a magyar irodalomból; aki rosszhiszemű védőbeszédekkel hajt végre szerecsenmosdatást magukat reménytelenül prostituált, egykor tehetséges, de esetleg teljesen tehetségtelen íróknál, csak azért, mert azok zsidó származásúak? Azt hiszem: elfogulatlan, demokrata érzelmű ember előtt egy percre sem lehet kétséges a válasz.

1947

Megjegyzések egy irodalmi vitához

Kolozsvári Grandpierre Emil a *Magyarok* júniusi számában írott cikkében irodalmi vitát indított meg, mely most is tart, és remélhetőleg nem fejeződik be egyhamar. Grandpierre cikkének nagy érdemei vannak. Mindenekelőtt a kíméletlen szókimondás, a helyzet leplezetlen feltárása, mégpedig — és ez igen nagy érdem — nem, mint rendesen történni szokott, az íróvilág panaszainak oldaláról, hanem ellenkezőleg, az új valóság szükségleteiből kiindulva és innen vizsgálva a mai irodalom, a mai írók hiányosságait. Grandpierre ezeket a kérdéseket kiváló elmeéllel és gondolatgazdagsággal tárgyalja; ezért sikerült neki széles körű vitát kiváltani. Az itt felvetett megjegyzések nem táplálnak magasabb igényt, mint azt, hogy a felmerült kérdések közül néhányat érintsenek, s ezzel is hozzájáruljanak a vita termékeny kiszélesítéséhez és elmélyítéséhez.

Nem fogunk részletkérdésekben polemizálni. Csak egyes fő problémák elvi részleteit kíséreljük meg megvilágítani. Grandpierre cikkében, valamint a hozzászólások legtöbbjében a csalódottság hangulata uralkodik. Ennek végső gyökere mindenkinél az az érzés, hogy írók és olvasók még nem találtak egymásra, sőt nem is látható találkozásuk közeli perspektívája. Égető kérdés tehát tisztába jönni azzal, hogy mit lehet és kell e téren a társadalomnak, az íróvilágnak, az olvasónak tenniök. E kérdés helyes megválaszolásának nélkülözhetetlen előfeltétele a mai helyzet elfogulatlan vizsgálata. Erre tesznek kísérletet a következő megjegyzések.

Nézzük mindenekelőtt a mai írói magatartás kérdését. Grandpierre itt egész sor rendkívül érdekes mozzanatot emel ki. Kérdésfeltevésének nagy érdeme, hogy nem szorítkozik a szoros értelemben vett jelen vizsgálatára, hanem az írói magatartás elemzésénél visszanyúl a messze múltba, hogy a mai irodalmi helyzetet genetikusan megértse és megértesse. Az eddigi viták egyik legnagyobb gyengesége az volt, hogy legfeljebb a fasizmus

éveire mentek vissza. Azonban ha innen indulunk ki, ferde megvilágításba kerül minden mai kérdés. A politikai életből megtanultuk, hogy ezen évek németellenessége a legkisebb biztosítékát sem nyújtja az illető demokratikus magatartásának. Grandpierre helyesen félretolta ezt a még mindig szokásos beállítást, és a mai írói magatartás vizsgálatában a reakciós múlt és az ellene szegülő gyenge ellenzékiség vizsgálatából és bírálatából indul ki. Ennek a helyes kérdésfeltevésnek termékeny következményei már az eddigi vitában is észlelhetők.

Grandpierre első, helyes vádja a mai irodalommal szemben az, hogy egyszerűen ott folytatja tevékenységét, ahol abbahagyta. „Íróink túlnyomó része ott folytatja, ahol az ostrom előtt abbahagyta, mintha onnan idáig mi sem történt volna" ... Hiányzik náluk: „a meggyőződés, a tudatos szellemi állásfoglalás". Ebből az következik, hogy főképpen „a fiatalabb írók egy olyan irodalmi esemény bűvkörébe sereglenek, mely egy azóta meghaladott társadalmi állapot termékeként alakult ki."

Ez ellen a felfogás ellen Sőtér István lép fel a *Válasz*ban. Elcsépeltnek tekinti Grandpierre szemrehányásait. Szerinte inkább volna ok az aggodalomra, „ha a megújhodott magyar irodalmat ugyanolyan gépiesen választaná el valamely zászlódíszes emléknap vonala, mint például az ősnyomtatványok kiváltságos kolofonját egy bizonyos Szilveszter éjszaka a közönségesektől". Elismeri, hogy a felszabadulás fordulópontot jelent, de „korai még a türelmetlenség: évekig is eltarthat, amíg a változás ténye a művekben megmutatkozik. Történelmi fordulatok nyomán számtalanszor megújhodtak már irodalmak, de ez a megújhodás sohasem a felkattantott villanylámpa ütemében történt, hanem a hajnal titokzatos, ellenőrizhetetlen átmeneteiben..."

Sőtérnek abban természetesen igaza van, hogy az ilyen fordulatok nem egyszerre, nem mechanikusan következnek be, hogy idő és érés kell ahhoz, hogy egy új társadalmi helyzet megfelelő tükörképet kapjon az irodalomban. Ámde bármennyire lassan és szervesen történik meg minden ilyen „fordulat", mégsem következik be soha egészen spontánul, egészen magától. Hogyha a magyar irodalom megújhodásának hívei türelmetlenek, akkor az igazi termékeny türelmetlenség nem arra irányul, hogy ma vagy holnap befejezett, tökéletes művekben kapjon kifejezést az új valóság. Tudjuk, hogy ez nem következhetik be máról holnapra. Ellenben szerintünk a türelmetlenség kötelesség, ha az írói magatartás megváltozásáról van szó. Mert ezen múlik, hogy megindulunk-e egyáltalában a változás irányában, vagy pedig továbbra is egy helyen topogunk.

Gyökeresen új valósággal állunk szemben, s ezt az új valóságot gyöke-

resen átalakult emberi és írói magatartás nélkül még csak észrevenni sem lehet, nemhogy megérteni, nemhogy irodalmilag adekvát módon ábrázolni. Ezt a hangulatot fejezi ki helyesen Kovács Endre cikke a *Magyarok* júliusi számában; „csalódását afelett, hogy a nagy élmény visszhangtalanul enyészik el az írók tudatában; hogy az irodalom nem tükrözi azt az egészséges lendületet, amely a demokrácia élcsapatait eltölti és új értelmet ad napjainknak; hogy az írók, a szellem emberei egy bizonyos mértékig félreállottak az utóbbi időben, és inkább szemlélődő kritikusok, mint termékeny alkotók."

Az új orientáció szükségessége ellen többször az az érv merül fel, amelynek ténybeli igazságát Grandpierre is elismeri, hogy a magyar irodalom mindig bizonyos fokig ellenzéki volt a fennálló magyar társadalmi renddel szemben. Itt emel Sőtér szerintünk jogosulatlan kifogásokat Grandpierre ellen. „Ha Grandpierre elismeri a magyar irodalom ellenzéki magatartását az elmúlt rendszer idején — ha elismeri, hogy íróink java viszolygott az egykori társadalmi rendtől, úgy nem érthető, miért kíván most mégis valami feltétlen szakítást a múlttal, félreérthetetlen szembefordulást a tegnapi művekkel?"

Sőtér itt Nagy Lajosra hivatkozik. Szerintem igen helytelenül. Egyrészt, mert Nagy Lajos az elmúlt korszakban egészen kivételes helyet foglalt el íróink között. Az ő magatartása a most összeomlott régi magyar társadalommal szemben mindmáig sokkal több volt a jó íróinknál általános „viszolygás"-nál. Nagy Lajos mindig tudatos és éles társadalomkritikus volt, a fennálló magyar feudálkapitalizmus nyílt és halálos ellensége. Másrészt azért, mert éppen Nagy Lajos érzi világosan, hogy az új valósággal szemben magatartásváltozásra van szükség, hogy az ő régi, élesen ellenzéki beállítottsága nem alkalmas arra, hogy az új valóságot helyesen felismerje és ábrázolja. Nem arról van szó, hogy a *Falu* jobb-e, mint Nagy Lajos régebbi művei. Jelentősége abban áll, hogy a szerző tájékozódását mutatja egy új, egy mai magatartás felé.

Ennek pedig igen nagy a jelentősége. Mert az írók tekintélyes része a régi reakciós rendszer ellenzékiségét igyekszik átmenteni a jelenbe. Kovács Endre helyesen mondja: „Alapos a gyanúnk, hogy helyenként ez az ellenzékiség átnyúlik a mai időbe is." Ezzel ő teljesen Grandpierre helyes álláspontjára helyezkedik, aki, éppen a régi ellenzékiség elemzését így fejezi be: „Ilyenformán az ellenzékiség értelme a felszabadulással egyik napról a másikra egy kopernikuszi fordulattal megváltozott." Éppen ma döntő kérdés az irodalom számára — mégpedig nemcsak a politikai helyesség, hanem elsősorban az irodalmi termékenység szempontjá-

ból —, hogy honnan indul ki és hová céloz az ellenzékiség. Nem arról van szó, hogy az írók mindennel meg legyenek elégedve, ami eddig a magyar demokráciában megtörtént vagy nem történt meg, hanem arról, hogy mindezt jobbról vagy balról, a demokrácia vagy annak ellenségei oldaláról bírálják-e. És ennek eléréséhez és leméréséhez múlhatatlanul szükséges az író magatartásának az új idők szellemében létrejövő megváltozása.

Itt számos fontos probléma merül fel. Grandpierre nagy érdeme, hogy ezek közül egy igazán központi világnézeti kérdést ragadott ki: az öntudatlanság kultuszának kérdését. Hogy ebben mennyire igaza van, a legjobban mutatja Sőtér kitűnő leírása erről a helyzetről, mely oly lényeges, hogy szükségesnek tartjuk hosszú idézetben is ideiktatni. „Az utóbbi két évtizedben az irodalom valóságos »demoralizálásának« lehettünk tanúi — s ebből az urbánus írók éppúgy kivették a maguk részét, mint a népiesek. Az a hazug sámánság, az a hamis, múlt századi megszállottság, az az olcsó szerepjátszás, melynek legjobb íróink is átadták magukat, s melynek jegyében legtöbbjük műve már alig fél évtized távlatából is könnyelmű cigánykodásnak tetszik: az »öntudatlanságnak« ez a sznobizmusa épp a fiatalabb nemzedékben mutatja meg romboló hatását. A magyar irodalom elszakadt önnön múltjától, felfrissülése, gazdagodása legbővizűbb forrásaitól fosztotta meg magát. Ennek az »öntudatlanságnak« köszönhetjük, hogy társadalmi szemléletünket olyan „meglepő" elemekkel gazdagítottuk, melyeken már Mikszáth is túljutott, s »ösztönös« előrehaladásunkban odáig sem jutottunk el, mint Tömörkény. Kétesdicsérőn emlegetjük »olvasó« íróinkat, s mélységesen szégyelljük, ha valakitől valamit is tanultunk!"

Ez a leírás találó és kitűnő. Grandpierre azonban ugyanennek a ténynek elemzésében még messzebbre megy. Az öntudatlanság hagyományáról írva ezt mondja: „Sok népnek jutott hasonló sors osztályrészül, ránk, magyarokra nem annyira az elnyomottság ténye jellemző, inkább megátalkodott csökönyösségünk, kitartásunk a szolgaság legváltozatosabb formái között, szabadságunk, függetlenségünk, elsősorban szellemi szabadságunk illúziói mellett. Olyan szolgák irodalma a mienk, akik saját le'kiismeretük színe előtt sem vallják be soha szolga voltukat." Innen jut el Grandpierre igen helyesen a mai magyar irodalom *Nyugat*-epigonságának megállapításáig; innen érthető csak a mai magyar irodalom ellenzékiségének folytonossága.

Grandpierre ennek az ellenzékiségnek leírására helyesen használja a „viszolygás" kifejezést. Ezzel jelzi, hogy nem igazi — tehát tudatos tár-

sadalmi és politikai — ellenzékiségről volt szó a múltban, hanem inkább valamely egyszerre gyáva és gőgös, egyszerre gyakorlatilag magába húzódó, tisztán elméletileg pedig elvontan ultraradikális magatartásról. Olyan elvont világszemléletről, mely rendesen messze elvisz attól a konkrét társadalmi rendszertől, amelynek szubjektív meggyőződése szerint ellenzéke. Ebben a világszemléletben az irodalom a hatalomnak általában válik ellenzékévé egy — ugyanilyen elvontan fogalmazott — általános szabadság, a magányos Én autonómiája, korlátlan önrendelkezési joga nevében. Az ilyen ellenzékiséget, az ilyen „viszolygás"-t mi sem könnyebb, mint átvezetni az ellenzékiségbe az új demokrácia ellen. Minél kidolgozottabb, minél világnézetibb jellegű ez a viszolygás, minél inkább szilárdult emberi és írói magatartássá, akár mint az ész, a szellem tehetetlenségének tetszelgően hiú proklamálása az értelmetlen valósággal szemben — annál könnyebben.

Ennek a magatartásnak legvilágosabb példáját mutatja Márai Sándor kis dialógusa a *Magyar Nemzet* július 20-iki számában. A rövid dialógus irodalmi érdekessége Szókratész alakjának a mai divatfilozófia értelmében történt ahisztorikus átköltése. A régi reakció vezető ideológusánál, Nietzschénél Szókratész a lapos okosság képviselője volt, a régi mítoszok herosztrátoszi szétrombolója. Márainál az ész tehetetlenségének hirdetőjévé válik. Márai Szókratészre azt mondja: „Sohasem tudtam eldönteni, mi az, amiért érdemes élni vagy meghalni?" Azt mondja: „Újjáépíteni a világot! . . . Szükséges ez?" Végül Platónról is nyilatkozik az új Szókratész: „Több éves társadalmi terve volt, amellyel elment Dionyzioszhoz Syrakusába. A terv a gyakorlatban rögtön megbukott, mint minden terv, amellyel a Szellem a Valósághoz közeledik."

Az utolsó mondatban különösen egészen világos megfogalmazását kapjuk az „ellenzéki" világszemléletnek. Itt ez átcsap a legelvontabb filozófiából a legmindennapibb, a legaktuálisabb gyakorlatba: minden társadalmi terv elvileg bukásra van ítélve. Márai fogalmazása azért is tanulságos, mert magatartásának társadalmi alapja egészen világosan napfényre jut. Az a „viszolygás", mely napjainkban Balogh pátertől Supka Gézáig, sőt rajta túl is a *Haladás* „utolsó oldaláig" a tervgazdasággal szemben fennáll, melyet a banktőke ideológusai nem mernek nyíltan kifejezni, itt — persze a legelvontabb világszemlélet előkelő formái között — nyílt kifejezést kap: nem lehet terv, mert a Szellem és a Valóság viszonya azt eleve kizárja. Itt látható, amit irodalmi világunkban sokan tagadni szoktak, hogy milyen elválaszthatatlanul szoros összefüggés áll fenn világszemlélet, irodalom és politika között — akár tudják ezt az

írók, akár nem, akár akarják ezt, akár nem. (Kovács Endre Malraux-t illetőleg helyesen utai hasonló összefüggésekre.)

Persze: Márai (és még inkább Malraux) esete véglet, és csak mint lehetséges véglet jellemző az irodalom mai helyzetére. Az igazán érdekes és termékeny feladat azonban nem annyira a végletek kijelölése, hanem az egymás közti minőségben, rangban, irányban stb. rendkívül különböző típusok feltárása lenne. Világos, hogy erre a mi mostani megjegyzéseink keretein belül nem adódik lehetőség. Ha itt egy igen érdekes példájára kiváló íróink mai magatartásának, Vas Istvánéra mutatunk rá, nem azért tesszük, mintha benne látnók a fent vázolt öntudatlanságkultusz típusát. Ellenkezőleg. Vas István a legkomolyabban gondolkodó, tudatosságra törekvő költőink közé tartozik, ama kevesek egyike, akire nem illik rá Sőtér fent idézett leírása. Nála komoly, olykor megrázó iróniával rajzolt találó képeit kapjuk annak, hogyan élt, gondolkozott magáról és világáról a magyar költő a fasizmus legnehezebb éveiben, s tegyük hozzá, ezekben a képekben nemegyszer ritka éleslátó tudatosság sugárzik felénk nemcsak a helyzet, hanem a belőle nőtt magatartás tarthatatlanságáról:

Neufeld úr még a telefont
Nyaggatja egyre. Nem bolond
Lemondani a százalékról.
Kés készül, forró víz zubog,
De kapirgálnak a tyúkok
S a konok kakas kukorékol.

Mert ők baromfiak. Ezek
Tudják, mit várnak, vesztenek,
És hogy halált huhog a holnap.
De most még mind rejt és szerez
S cipők, szövetek, ékszerek
Titokzatosan vándorolnak.

Én sem cselekszem mást. Finom
Szivaromat még elszívom
És kékesszürke fellegén át,
Míg gyávaságom engedi,
Igyekszem rímbe menteni
A percek kétes hozadékát.

És ők meg én — cudar dolog —
Most összefüggünk valahogy
Ugyanegy félelembe zártan.
A grófok és költők talán
Így függtek össze hajdanán
A kibékítő Saint Lazare-ban.

S még elérik a németek,
Ha folytatják, hogy én no meg
A kövér Neufeld úr — ki hinné? —
Míg a halálra készülünk,
Mégiscsak együtt szépülünk
Groteszk és bús ancien régime-*mé.*

És Vas István belsőleg el is indul arrafelé, hogy levonja ennek az önbírálatnak összes konzekvenciáit saját régebbi magatartását illetőleg. Egy ugyanebben az időben írott versében így beszél:

Tíz évig tartó székrekedés
Volt ez a gyűlölni-nemtudás.
Igazságszeretet, kételkedés?
Tán impotencia, semmi más . . .

Utcán vad öröm belém hasogat,
Mert mindegyiket gyűlölöm . . .

És gyűlölöm egyenkint a beteg
Európa minden bacilusát,
Úgy tört rám ez a gyűlölet,
Mint új szerelem vagy új ifjúság.

Ebben az érzésben csakugyan megvannak az emberi megújulás legfontosabb elemei. Ott azonban, ahol a fasizmus gyűlöletének egészséget adó himnusza lett volna kitörőben, egyszerre megtorpan a dal. Az utolsó strófa, mely közvetlenül csatlakozik a fent idézettekhez:

Vagy maga a betegség? hirtelen
Eszemre ébredek:
Csak megfertőzött szervezetem
Keres ellenmérgeket?

Az út most megint visszavezet afelé a magatartás felé, amelyet első versében Vas István oly találóan bírált: a Neufeld úr magatartásának szomszédságába.

Tehát nem minden tudatosság hatékony, illetve nem mindig hatékony. A magatartás problematikájának legvilágosabb önszemlélete sem biztosítéka az újjászületésnek, még akkor sem, ha annak érzelmi alapjai, élménybeli előfeltételei szintén jelentkeztek. A morálfilozófia régóta tisztában van az így létrejövő lelki szerkezetekkel. A nagy középkori misztikus, Meister Eckhart egy prédikációjában találó megkülönböztetést tesz rendes és rendetlen bűnbánat (ordentliche und unordentliche Reue) között. Az első az, amelyből a magatartás gyökeres átalakulása csakugyan bekövetkezik, a második, amelyben a meglévő teljes önismeret ellenére az ember lényegében minden a régi helyén marad. Dosztojevszkij világának sokszor vad káosza ebből a morális „rendetlenségből" fakad.

Honnan most már az a „rendetlenség", amelyet sok kitűnő ember — keserves, őszinte nekilendülései, könyörtelen önkritikája ellenére — leküzdhetetlen végzetként él át? A lét (a társadalmi lét) győzelme ez a tudat felett. A tudat rávilágít a problematikára, a magatartás tragikus tarthatatlanságára, de a lét spontaneitása: a születéssel, neveléssel, szokással, életmóddal nagyra nőtt, magatartássá csontosodott életösztön újra meg újra visszahúzza az embert oda, ahonnan kiindult, ahonnan tudata másfelé óhajtott indulni. Így csap vissza a legkomolyabb, a legőszintébb tudatosság ismét a puszta közvetlenségbe, zuhan vissza az eredetileg adott, gondolatilag, sőt érzelmileg is százszor túlhaladott társadalmi lét szintjére. Vas István ritka tudatossággal élte át a fasizmus szörnyű napjaiban a magányos Én életformájának teljes csődjét. Nem a fizikai tehetetlenségről van itt szó; amit Vas István először idézett versében kegyetlenül leleplezett, az ennek a magatartásnak erkölcsi csődje. De mivel az önkritika ellenére, a benne felébredő egészséges és — következetes magatartás esetén — gyógyulást hozó gyűlölethullám ellenére, mint feldobott kő mégis mindig a magányos Én világába esik vissza, idegenül kell hogy álljon a készülő új világgal szemben.

A *Kérdező idő* című, a felszabadulás után írt versében Vas István így beszél:

Mik biggyesztett nullákkal növekednek,
Sok bárgyú szám engem nem érdekel,
Nekem a milliárd magányos egynek
Gőgös-szegény testvérisége kell . . .

Ha milliók lépése dobban is,
Nem tűröm el, hogy zárt rendbe tereljen,
Szabad leszek, ha kell, magamban is,
S szabad leszek, ha kell, majd magam ellen.

Ha agyam szövevénye megmaradt,
Nem lehetek új vallás ócska papja —
Nem táplálhat unalmas mocsarat
Az életem bolond búvópatakja.

Ezzel Vas István szerencsésen ismét kikötött Neufeld úr szomszédságában. És ha az új valóság a mainál sokkalta nyíltabban, nyilvánvalóbban jelentkezne is, itt ismét fel van húzva a magányos Én várának felvonóhídja: az újat mint újat a maga pozitív mivoltában e magatartásból megítélni nem lehet.

Ezek a sorok nem szándékoztak Vas Istvánt mint művészt jellemezni. Itt csak az irodalmi magatartás egy típusát akartuk szemléltetővé tenni. Erre annyiban is szükség volt, mert az öntudatlanság-kultusz legfontosabb társadalmi alapját ma a társadalmi valóság maga szünteti meg. Helyesebben félretolja a társadalom mozgásának azt a spontaneitását (és gondolati visszatükrözésének azt a közvetlenségét, öntudatlanságát), mely az utolsó évtizedeket objektíve és szubjektíve jellemezte.

A kapitalista gazdaság anarchikus szerkezete nevelte nagyra az emberekben a közvetlenség kultuszát. A fejlődés kezdetén ez a közvetlenség a lapos racionalizmust emelte trónra: úgy látszott, mintha a társadalom spontán mozgása kizárólag az értelmet igazolná. A monopolkapitalista korszak látszatra megszüntette a gazdasági élet spontaneitását, de csak azért, hogy magasabb színvonalon hozza létre: a világválságok, a világháborúk, a fasiszta szörnyűségek spontaneitását. Mindebből ideológiailag is szörnyű spontaneitás jött létre; értelem, ész, erkölcs, emberiség ellen irányuló spontaneitás, de még mindig spontaneitás. Itt jön létre a monopolkapitalizmus idején a pesszimista és irracionalista öntudatlanság kultusza. A magányos Én a világ értelmetlen spontaneitásának tudati ellenpólusa a polgári gondolkodásban.

Mi változott meg most már a társadalom szerkezetében és mozgásában? Természetesen nem magának a kapitalizmusnak a dinamikája. (Hiszen éppen ezért tart ki a régi értelmiség tekintélyes része az öntudatlanság, a közvetlenség, a magányos Én kultusza mellett.) Megváltozott a dolgozó osztályok harci módja a kapitalizmus ellen. A kapitalizmus elleni védekezés

a dolgozók részéről – eltekintve a legtudatosabb kommunisták kis csoportjától – eddig messzemenően a közvetlenség szintjén játszódott le; a munkás magasabb bért követelt munkáltatójától, a paraszt föld után vágyódott.

A felszabadulás óta, a népi demokráciában a dolgozók csak úgy segíthetnek magukon, csak úgy emelkedhetnek igazán fel, ha nem közvetlen adódó célokért küzdenek, hanem célkitűzéseiket az egész társadalom átalakulásának összefüggései határozzák meg, amikor is igen gyakran fordulnak elő olyan esetek, amikor a dolgozók önként félretolják közvetlennek látszó érdekeiket, hogy ezeket a távolabb levő, igazi felszabadulásukat létrehozó célokat megvalósítsák. Az éhező munkások vasút- és hídépítő hősiessége, az állatállomány és munkaeszköz nélkül dolgozó újgazdák bátor és konok kitartása nemcsak erkölcsi magaslatot jelent, hanem az osztálytudatosság egy új típusát. Gondoljunk csak a bérkérdésre. Beálltak olyan paradox helyzetek, amelyekben a GYOSZ a béremelés mellett volt, és a munkásképviseletek a béremelés ellen foglaltak állást. Mert a munkások nagyon jól tudták, hogy a közvetlen érdekeiket – látszólag – kielégítő béremelés igazi nagy gazdasági és társadalmi érdekeik ellen hatna; tudták, hogy céljaik elérésére legelsősorban az árak szabályozása, lecsökkentése szükséges, oly intézkedések, amelyek messze túlmutatnak nemcsak az egyes munkások, nemcsak az egyes üzemek munkásságának, hanem még az egész munkásságnak közvetlen cselekvési körén is. Ugyanez a helyzet a parasztság viszonyában a szövetkezeti kérdéshez, érdektelenségükben a bankok államosítását illetőleg stb., stb. Itt természetesen meg se kísérelhetjük az így adódó összképet felvázolni, csak arra akartunk utalni, hogy minden kérdés egyre növekvő mértékben ebben a megvilágításban kerül döntésre. És ez azt jelenti, hogy a dolgozók alapvető magatartása minőségi változáson megy keresztül. A tervgazdálkodásnak az embereket illetőleg mind előfeltétele, mind következménye, hogy a közvetlenséget, a spontaneitást túl kell haladni.

Ezzel az új magatartással az íróknak – mint az értelmiségnek általában – nehéz megbarátkozni; nehéz megtanulni, hogy itt egy új, magasabb rendű emberi magatartás van kialakulóban. Nehéz, mert ez az egészen újonnan létrejövő társadalmi szerkezet szakítást követel a hosszú idő óta beléjük gyökeredzett öntudatlanság, közvetlenség kultuszával. De aki a társadalmi élet eme szerkezeti és mozgásbeli változását nem érzékeli, az szubjektíve legszintébb és legmélyebb élményeivel is az igazi valóság mellett él. Vagyis: ha író, nem azt fogja az emberek cselekedeteiben, érzéseiben, gondolataiban megragadni, ami lényeges, ami igazán új, hanem fennakad a külsőségeknél, a nem perdöntő részleteknél.

Ha ezt a helyzetet világosan hangsúlyozzuk, úgy — a bizonyos oldalról szokványos demagógia ellenében — előre is tiltakoznunk kell olyan „félreértések" ellen, mintha e sorok azt kívánnák, hogy az írók okvetlenül a szakszervezetek és a GYOSZ közti tárgyalásokat írják le és annak pszichológiáját ábrázolják. Itt másról van szó, arról, hogy az írók egész magatartása úgy alakuljon át, hogy élményeikkel (idegeikkel, érzékenységükkel) a dolgozó tömegekben, a dolgozó emberekben most kialakulóban lévő új magatartásra találjanak rá, hogy azt, amikor az életben találkoznak vele — és mindenütt találkozhatnak vele —, a maga igazi mivoltában felismerjék.

Ezt a változást ne várja senki máról holnapra. Ehhez új magatartás kell a világgal szemben, ami nem csak elhatározás kérdése, illetve aminek eléréséhez a puszta elhatározás nem elegendő. Viszont azonban: elhatározás nélkül, mégpedig tudatos elhatározás nékül, az emberi, erkölcsi, társadalmi magatartás gyökeres megváltozása nélkül sohasem fog bekövetkezni; a közvetlenség magatartásának magatartásbeli túlhaladása nem hajtható végre a puszta közvetlenség síkján. Innen az igazi marximusnak az a látszólag paradox álláspontja az irodalommal szemben, mely a kérlelhetetlen szigorúság és az igen messzemenő tágszívűség helyes arányában nyilvánul meg. A legnagyobb elvi szigorúság itt teljes mértékben összeférhet a változni akarás rögtöni elismerésével, ami persze nem zárja ki a kritikát a változás tartalmait, formáit, tempóját illetően. (Grandpierre igazságtalan, ha szemrehányást tesz, hogy Sőtér realizmus felé fordulását senki sem kísérte figyelemmel; éppen a *Fórum* igen behatóan foglalkozott e készülő fordulat eszmei alapjaival.)

A magyar dolgozóknál kialakulóban van egy új politikai, társadalmi és emberi magatartás. Ez lesz valamikor irodalom és közönség egészséges viszonyának alapja. Ma azonban, amikor ez még csak kibontakozásának elején áll, ugyaninnen erednek a mai írók és a mai közönség viszonyának sajátosságai és különleges nehézségei. Kovács Endre helyesen veti fel a kérdést: „De kinek ír a mai magyar író? Melyik az a társadalmi réteg, amelyben visszhangot vernek szavai, amely magáénak vallja a haladó művészt, és amelynek termékenyítő közelsége új alkotásra hevíti az írót és a költőt, akaratlanul is befolyásolva ezzel a művészet irányát és módszerét?" És e kérdéssel kapcsolatban helyesen állapítja meg, hogy a magyar írónak nincsen igazi hinterlandja. A régi olvasóközönség megszűnt, vagy legalábbis lényegesen kisebb lett, pedig a mai irodalom túlnyomó (és távolról sem legjobb része) szinte kizárólag ennek az olvasóközönségnek ír. „Szellemi életünk túlnyomó részét — mondja Kovács Endre — az a

selejtes, gyökértelen aszfaltirodalom tölti meg, melynek semmi köze sincs a demokrácia megszületendő kultúrájához, mint ahogy a népi kultúrához sincs köze, viszont annál több jellegzetes vonással függ össze a bethleni idők valóban reakciós szellemével. Ez is egy bizonyos visszasiratása a múltnak."

Az új közönség pedig még nem alakult ki. Nemcsak azért, mert nincsenek meg benne az irodalom támogatásához szükséges anyagi eszközök, hanem az irodalom iránt érzett kívánalmaiban sem. Ne hunyjunk szemet az elől a tény elől, hogy ma még igen széles paraszt- és munkásrétegek vannak, amelyeknek nincs vagy alig van irodalmi szükséglete, irodalmi kultúráról nem is szólva, melyek, ha olvasnak, beérik a szokványos rossz irodalommal vagy akár a ponyvával is. De még az öntudatra ébredt dolgozóknál is kétségtelen: gazdasági, társadalmi, politikai öntudatuk, a gyakorlati életben gyakorlatilag érvényesülő magatartásuk hasonlíthatatlanul fejlettebb, mint az annak megfelelő irodalmi igény és ízlés.

A tömegek politikai és társadalmi érettségének fejlődése természetszerűleg szakadatlan eleven kölcsönhatásban áll az irodalom növekvő szerepével életünkben. Ámde ez a kölcsönhatás egyenlőtlen fejlődésen belül játszódik le. Nem is szólva arról, hogy épp a legaktívabbaknak jut a legkevesebb szabad idő az olvasásra, irodalmi kultúrájuk kialakítására és elmélyítésére. Ez az aktivitás másrészt kifejleszti ugyan az új emberi magatartást, de az gyakran csak a gyakorlatban nyilvánul meg, csak tartalmaiban tudatosodik, és — magára hagyva — távol van attól, hogy igazán határozott, az irodalom számára irányító vagy akár csak befolyásoló ízlést fejleszthetne ki.

Ha ilyen tömegek irodalom, a maguk irodalma után vágyakoznak, úgy ez a vágy igen sokszor pusztán tartalmi. Ilyenkor az aktivista vagy beéri olyan — művészileg nemegyszer alacsonyrendű — írásművekkel, amelyekben ez a tartalom agitatorikus formában fellelhető, vagy ha már annyira jutott, hogy az ilyen irodalom nem elégíti ki, a csalódás nemegyszer negatív marad, nem könnyen csap át irányító igénybe. Nagy István Móricz Zsigmondról írva igen tanulságosan mondja el az ízlés fejlődését a pusztán agitatorikus tartalmi irodalomtól az igazi realista ábrázolásáig; igaz, Nagy István útját nem lehet minden további nélkül a mai munkás vagy paraszt aktivista tipikus útjával összehasonlítani.

Persze: mindez a mai napra vonatkozik. Nem áll-e be nálunk is előbb-utóbb, amit Gorkij a 30-as években a Szovjetunió dolgozóiról megálla-

pított, hogy tudniillik a tömegek erkölcsi és érzelmi kultúrája fejlettebb, mint az íróké, ma még nem láthatjuk előre. Ma ez olyan ritka kivétel, amelynek társadalmi hatása még nem lehet.

Irodalom és közönség mai helyzetét végső fokon az határozza meg, hogy forradalmi mélységű társadalmi átalakuláson mentünk és megyünk keresztül, de olyanon, amelyet nem előzött meg forradalom. Ez vonatkozik az olvasókra, még inkább az írókra, legjobban irodalom és közönség viszonyára. A fent vázolt helyzetből önként adódik, hogy a mai magyar irodalom szerepe némileg hasonló a reformkoréhoz: az irodalom teremti meg az olvasóközönséget azáltal, hogy magas gondolati szinten, mély emberi, társadalmi, erkölcsi, költői élmények alapján tudatosítja az átalakulóban levő tömegekben saját keletkező magatartásuk emberi értelmét. Az irodalom belső növekedése része annak a folyamatnak, mely az olvasóközönséget megteremti.

Eddig az analógia. Ma is arról van szó, hogy az irodalomnak kell a maga közönségét megteremtenie. Az állami, társadalmi stb. intézkedések, segélynyújtások, támogatások stb. fontosak és helyesek, amennyiben egyfelől lehetővé teszik az írók számára annak az átmeneti időnek átvészelését, melyben irodalom és közönség még nem találkoztak, másfelől anyagilag, szervezetileg és szellemileg meggyorsítják az olvasóközönség hozzáférését az irodalomhoz. Ennyiben a mai magyar irodalom hasonlíthatatlanul kedvezőbb helyzetben van közönséget teremtő munkájában, mint a reformkorszaké volt. Nehézségei vitán kívüliek, munkájának áldozatos volta kétségbevonhatatlan. De arra a hősies önfeláldozásra, amelyen a reformkorszakban a magyar irodalom léte vagy nemléte múlt, a mai demokráciában nincs többé szükség. Igaz: az irodalomnak — ma még — nincs igazi hinterlandja. De állam és társadalom ebben a kérdésben az irodalom közönségteremtését hathatósan támogatja, s minden lépés előre a demokrácia gazdaságának megszilárdulása terén növeli ennek a támogatásnak hathatósságát.

Ámde ha így anyagilag és szervezetileg kedvezőbb a helyzet, mint a reformkorszakban, ha továbbá a mai legelmaradottabb tömegek is a civilizáltság hasonlíthatatlanul magasabb fokán állnak, mint az akkoriak, vagyis — legalább a lehetőségeket tekintve — hasonlíthatatlanul könnyebben válhatnak igazi olvasóközönséggé, másképpen áll a dolog a közönséget teremteni és nevelni hivatott írók eszmei és művészi mivoltát illetően. A 48-at megelőző kor a demokratikus forradalom előkészítésének, fejlődésének ideje volt. Minél igazabb író volt valaki, annál mélyebben ágyazódott be egész lelki életével ebbe a folyamatba. Eszmei

tartalmai és művészi formái együtt nőttek a forradalom előkészítésének társadalmi és ideológiai feltételeivel. Ez nem zár ki tragédiákat olyan íróknál, akik messze megelőzték napjaik színvonalát (elég Katona Józsefre gondolni), de még az is, aki előresietvén, pillanatnyi visszhang nélkül elbukott, végső fokon e nagy, szerves forradalmi fejlődés részese volt.

Másképpen áll ez a kérdés ma. Az, hogy a magyar ellenforradalom negyedszázados uralmát nem belülről nőtt forradalom, hanem a Vörös Hadsereg hősies felszabadító harca döntötte meg, az irodalom szempontjából azt jelenti, hogy az írókat lelkileg — tehát eszmeileg és művészileg is — messzemenően készületlenül találták azok a nagy feladatok, amelyek elé a kor őket állította. Hogy ez, mint láttuk, az olvasókra is vonatkozik, csak bonyolítja és nehezíti a feladatot. A megelőző forradalom nélkül létrejött forradalmi jellegű társadalmi átalakulás azt hozza magával, hogy ez átalakulás eszméi és az őket adekvát módon kifejező művészi formák nem érhettek ki évek, sőt évtizedek lassú vagy viharos előkészítő folyamatában, hogy az átformálódás a történelmi fejlődés szubjektív tényezőjét tekintve „hirtelen", „egyszerre" következett be, hogy a belső, a magatartásbeli átállítás nem szerves, bár esetleg ugrásszerű módon, hanem kívülről kényszerült fordulat formájában játszódik le.

Itt van a legnagyobb nehézség, amely elől sok jó író is visszatorpan. Látszólag leküzdhetetlen nehézségek előtt állunk. Egyrészt, mint láttuk, gyökeres változás szükséges az író emberi és művészi magatartásában, hogy olyan irodalom jöjjön létre, mely valódi, nélkülözhetetlen népi szükségletnek felel meg. Másrészt ugyanakkor arra kell rámutatni, hogy a közönség megteremtése, az olvasó irodalmi tudatra ébresztése szintén az irodalom feladata. Ám a megoldás útja éppen magában a nehézségben keresendő. Minél őszintébben, minél gyökeresebben dolgoznak az írók önmagukon, minél leplezetlenebbül tárják fel saját fejlődési nehézségeiket, minél erélyesebben küszködnek az új valóság ma még kemény és ellenálló anyagával, annál nagyobb a valószínűsége, hogy útközben azokra a problémákra bukkannak, melyeket ugyanez az új valóság leendő olvasóikban életre keltett, de még nem emelt az emberi tudatosság színvonalára.

Az író közönségnevelő szerepe tehát igen sajátságos. Marx mondása, hogy a nevelőt magát is nevelni kell, talán sohasem volt annyira igaz, mint a mai történelmi pillanatban. Mert az írói önnevelés éppen ma — ha igaz irányban mozog — egy vonalon futhat az olvasó ébresztésével, olvasóvá nevelésével.

Itt kapcsolódik be az irodalmi hagyomány kérdése a forradalmi fordulat feladatai és eszközei közé. Grandpierre helyesen mondja: „Soha nincs nagyobb szükség a hagyományokra, mint egy forradalmi korszak idején. Feledésbe menő, jelentésükből kiforgatott kezdemények feltámasztása révén illeszkedik be a forradalmi jelen a történelmi folytonosságba." A közönségnevelés, az olvasót ébresztő munka enélkül szinte reménytelen, vagy legalábbis felette nehéz volna. De mivel a legjobb magyar irodalom egy demokratikus forradalom ideológiai előkészítése közben jött létre, mivel a későbbi idők legnagyobb írói (Ady, József Attila), bármilyen magányosan álltak is saját korukban, a mostani forradalmi átalakulás viharmadarai voltak, mivel a nem forradalmi temperamentumú írók legjobb része (Aranytól Babitson át Radnótiig) mindig ellenzéke volt a hűbéri, majd a feudális-kapitalista Magyarországnak, az irodalomnak itt óriási tartalékai, hatalmas átütő erői vannak.

Persze ennek a tartaléknak hatékony harcbavetése szintén szakítást tételez fel az öntudatlanság, a művészi közvetlenség nagyon is egyoldalú kultuszával. Nemcsak abban a kérdésben, hogy ki számít az irodalmi megújulás, az irodalom mai feladatai és a múlt közötti új kapcsolat előfutárjának, hanem abban is, hogy mennyiben és hogyan; mind eszmeileg, mind művészileg. A jól értelmezett irodalmi hagyomány hatalmas szövetségese lehet az élő irodalomnak az olvasóközönség megteremtésében, de ez a szövetséges sem áll egészen készen rendelkezésünkre, érte is harcolnunk kell, őt is meg kell hódítanunk. Le kell vakarni a 67 utáni korszak hamisító patináját irodalmi hagyományainkról, hogy azok igazi színeik friss fényében tündökölhessenek, s egyúttal el kell vetni azt a hamis, szűkkeblű, a klasszikusokat meghamisító „revíziót", mely jóindulatú, de túlbuzgó, kislátókörű „forradalmárok" agyában létrejött.

A magyar irodalomtörténet elméleti és gyakorlati újjáértékelése egyik alapvető feltétele annak, hogy irodalom és az új közönség között a helyes kapcsolat létrejöjjön. Hagyomány és forradalom ilyen viszonyában a francia irodalom kezdettől fogva — fő vonalában — haladó, sőt forradalmi folyamat volt. Tehát igaz, hogy éppen forradalmi korszakoknak van szükségük hagyományokra. De az igazi, a termékeny hagyomány csak forradalmi fejlődésben jön létre.

A helyzet ilyen felismerése önkéntelenül elvezet a kritika kérdéséhez. Legszenvedélyesebben Sőtér veti ezt fel. Szerinte a kritika nélküli irodalom „apátlan". Szerinte „egy-egy nagy irodalmi korszak mindig csak

valamely esszéista-kritikus öntudatának fényében születhetett meg . . . A felszabadulás óta megszületendőben levő magyar irodalom pusztulásra vagy legalábbis félálomra ítéltetett egy igazi kritikus, egy igazi tudatosító nélkül . . . A magyar kritika meghalt; és hiába művek, remekművek; az új magyar irodalom csak egy nagy kritikus, egy nagy tudatosító esszéiben születik majd meg valójában. Könyveink mintha meg sem jelennének, írásaink mintha asztalfiókunkban maradnának — bármennyien is olvassák!" Ennek a beállításnak igazolására Sőtér mindenekelőtt Gyulaira és Péterfyre hivatkozik. Kiemeli, hogy a *Nyugat*-nemzedék irodalmát Osvát és Babits tudatossága is teremtette, hogy a népi irodalom Németh László tanulmányaiban született meg. Innen Sőtér vágyálma: egy új magyar Sainte-Beuve.

Mindebben szerintünk igen sok a túlzás. Hogy csak a magyar irodalomtörténetnél maradjunk, éppen irodalmunk legnagyobb, legmaradandóbban ható kora, Petőfié és a fiatal Aranyé nagy kritikus nélküli kor volt. És ez nem egészen véletlen. Igazi nagy kritikus, akiről elnagyolás nélkül el lehetne mondani, hogy az ő tudatosításának fényében ébred igazán életre valamely irodalmi korszak, talán még ritkább, mint a korszakalkotó nagy költő; olyan kritikusokra gondolunk itt, mint Lessing volt, vagy az oroszoknál Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov. Ezek közé aligha tartoznak azok, akiket Sőtér felsorol. Legfeljebb — minden korlátozottsága ellenére — Gyulai Pál. Miért? Mert Gyulai csakugyan összefoglalta gondolatilag egy egész kor, a forradalom utáni kor uralkodó tendenciáit, és képes volt ezekből levonni a döntő következtetéseket az irodalomra. Összes tévedései ellenére nála csakugyan tudatossá válik egy korszak irodalma mind művészileg, mind eszmeileg, mind társadalmi megalapozottságban és hatásaiban. Péterfy, bár hasonlíthatatlanul finomabb, differenciáltabb, érzékenyebb, sőt mélyebb elme volt Gyulainál, ezt az összefoglaló magaslatot, ezt a tartósabb termékenyítő áttekintést sohasem tudta elérni. Még kevésbé Osvát és Babits, legkevésbé Németh László, aki kezdettől fogva — nemegyszer és éppen döntő kérdésekben — hamisan igyekezett a népi írói mozgalmat tudatosítani. A „harmadik út" gondolati kijelölése és a népi irodalom ideirányítása nagy hatású, de rövidesen károsnak bizonyult perspektíva volt; a népi irodalom igazi értékeit Németh László elméletei ellenére kellett tudatosítani.

Ez a zavar onnan ered, hogy Sőtér egy nevezőre hozza az esszé és a kritika minden lehetséges képviselőjét, valamennyit egy típusba foglalja össze, és nem veszi tekintetbe, hogy az, amit ő itt kritikának nevez, éppen

annyira szétágazó és differenciált, mint maga az irodalom; hogy ennélfogva nemegyszer rendkívüli tudású és érzékenységű kritikusok — éppen szellemi alkatuknál fogva — nem képesek ama feladat teljesítésére, amelyet Sőtér a kritikusoknak általában szán. A legvilágosabban látszik ez abban, hogy Sőtér egy új magyar Sainte-Beuve-ről álmodik. Elfelejti, hogy ez az igazán finom lelki és művészi alkatú kritikus éppen korának legnagyobb íróit értette meg a legkevésbé (csak Balzacra utalok), hogy az általa adott kép sohasem fedte a francia irodalom igazi összefüggéseit, fejlődési dinamikáját, szerkezetét és hierarchiáját.

Ugyaninnen ered Osvát és Babits téves értékelése. Persze itt is két egymástól gyökeresen különböző esetről van szó. Babits a költő-kritikusok közül való, akik saját alkotásuk látószögéből és szükségleteiből értékelik az irodalmat. Amit Babits nyújt, rendkívül tanulságos és fontos, de — csakúgy, mint teszem André Gide naplójegyzetei — a legkevésbé sem iránymutató, a legkevésbé sem az egész irodalom lényegét tudatosító; elég a Babits-féle Ady-értékelésre gondolnunk. (Itt nem áll módomban kifejteni, hogy vannak és miért vannak költő-kritikusok, akiknél ez a tudatosítás mégis bekövetkezik.) Ami pedig Osvátot illeti, bár paradoxonnak hangzik, ki kell mondani, hogy talán egyáltalában nem volt ebben az értelemben igazi kritikus. Ha valaki csak hátrahagyott műveit olvasná — és az utókor nagyrészt ezt fogja tenni —, nem is kételkednék ebben. Osvát zseniális ösztönű, kiváló felfedező képességű, rendkívüli idegérzékenységgel megáldott, rendíthetetlen becsületességű szerkesztő és lektor volt. E tekintetben az egyes íróknak olyan kongeniális segítőtársa, amilyen nálunk még nem volt, és valószínűleg más országokban is felette ritkán. De a nagy kritikus elsőrangú feladata nem annyira kéziratok felfedezése és azok hasznos tanácsokkal történő javítása. A nagy kritikus az irodalmat szolgálja, nem az egyes írókat; az olvasóknak ír elsősorban, nem az alkotóknak. Amennyiben az írókra magukra hat — ez Diderot-nál, Lessingnél, a nagy orosz kritikusoknál kortársaikat illetőleg nemegyszer felette problematikus —, nem kritizált műveiket javítja, fejleszti, hanem összfejlődésükre hat, írói és emberi magatartásukra, és ezeken keresztül később megírandó műveikre.

Az Osvát-típus rendkívüli hatása a magyar irodalomra elfedi nálunk az igazi kritikus ideálját. Az így létrejövő ferde felfogás a legvilágosabban Hubay Miklós cikkében bukkan felszínre az új magyar líráról. (*Magyarok*, júliusi szám.) Hubay itt egyenesen tagadja minden, általános szempontokat felvető és azokból kiindulva elemző és értékelő kritika jogosultságát. Következetesen, mert szerinte a kritika csak arra való, hogy az

egyes írók kedvező fejlődését szolgálja. Hubay így foglalja össze álláspontját: „Mert a haladás szempontjából vagy helyes az, amit a fiatal költők csinálnak, és akkor a támadás igazságtalanság. Vagy helytelen, és akkor a támadás ügyetlenség. Ügyetlenség azért, mert a költő személyes fejlődésének egy szerencsés lendülete után, visszamenőleg is igazolhatja kezdeti, kilátástalanságba tekintő műveit. De ügyetlenség azért is, mert a haladás igényei, ha pedagógiai formában jelentkeznek, azaz világosan fogalmazott felszólító formában, megfosztják a költőt attól a lehetőségtől, hogy ezeket az igényeket a történelemből és a társadalmi helyzetből maga olvassa ki, tehát attól is, hogy a költő ezekhez az igényekhez belátással, a saját erejéből jusson el. A pedagógia mindig meggyengíti a valóság közvetlen evidenciáját." Itt világosan látszik Grandpierre igaza a *Nyugat*-örökség terhes voltáról, amennyiben Hubay szélsőséges következetességgel fogalmazza meg az Osvát-princípiumot, vissza akarja vezetni a magyar irodalmi életet az öntudatlanság kultuszába, a hamis közvetlenségbe, a tanulni és tudatosodni nem akarásba.

Éppen ebben a kérdésben nem lehet eléggé aláhúzni Grandpierre igazát. Ő nagyon világosan látja a társadalomban, és ennélfogva az irodalomban is, kritikában is létrejött funkcióváltozást. „Néhány évtizeddel ezelőtt az impresszionista kritika volt az irodalmi szabadságharc egyik leghatásosabb fegyvere — ma a szellemi tunyaság elméleti álcája, jogcím felelőtlen, megokolatlan vélemények szajkózására. Ez a hagyomány a *Nyugat* örökségének egyetlen komoly tehertétele. Az elméleti tételt, hogy minden vélemény egyenrangú, mert a szubjektumban gyökerezik, nálunk elképesztő gyermetegséggel alkalmazták és alkalmazzák még ma is." És Grandpierre nagyon helyesen a tudatosítástól, az elméleti kérdésektől való irtózásban látja a magyar epigonizmus szellemi gyökereit.

Azt hisszük, nem értettük félre Grandpierre-t, ha ezekhez a megjegyzésekhez hozzátesszük, hogy elmélet, tudatosodás nem egyszerűen egyenlő az intellektuális kifinomodottsággal, még ha az a legmagasabb fokot éri is el. Péterfy is, Ignotus is elmeélben bizonyára felülmúlták Gyulai Pált; a művészi érzékenységről nem is szólva. Mégis: Gyulai tudatosított egy egész korszakot, míg Péterfy e tekintetben alig hatott, Ignotus metszően éles intellektusa pedig hathatósan hozzájárult annak az elméleti tunyaságnak kifejlesztéséhez, amelyről Grandpierre helyesen ír. Tehát nem a gondolati formáról van itt szó — még a legimpresszionistább esszé is formájában szükségszerűen gondolati —, hanem a gondolat (az érzelem, az élmény, a magatartás) elméleti tisztázottságáról, e tisztázódás páto-

száról, tartalmáról, átfogó és áttekintő, magatartásokat változtató erejéről. Vagyis arról, hogy a kritikus, az esszéista milyen mélyen, milyen helyesen ismeri fel kora legalapvetőbb mozgatóerőit, és hogyan tudja — ezek konkrét dinamikáján, mozgó egészén belül — mélyen és helyesen meghatározni az irodalom, az egyes irodalmi irányok, az egyes írók helyét és jelentőségét. Csak ha egyszer az irodalom ilyen — megalapozásában a tiszta irodalmon túlmutató — látása létrejött, nyernek igazi termékeny jelentőséget azok a kritikusok, akiknek fő erejük az egyes jelenségek megérzésében rejlik. Ilyen összefogó látás nélkül, mely — ismételjük, rendkívül ritka még a nálunk szerencsésebb és gazdagabb irodalomban is —, a legfinomabb esszéista is csak epizodikus szerepet játszhatik (lásd Péterfy tragikus sorsát).

Grandpierre és Sőtér érdeme, hogy kénytelenek vagyunk a feladat tisztázása kedvéért ilyen messzire elmenni az elméleti ideál kitűzésében. A magyar irodalom, a magyar kritika természetesen nem várhat arra, hogy éppen most fog megjelenni nálunk az új demokratikus korszak Gyulai Pálja. Annál kevésbé, mert éppen a kritika telítve van fejlődésének olyan kisebb elméleti jelentőségű, de gyakorlatilag felette zavaró akadályaival, amelyek enélkül is eltávolíthatók. Ha ilyen akadályokról van szó, mindig felmerül, ezúttal Sőtér részéről, a pártkritika kérdése. Ez kétségkívül létezik, kétségkívül itt-ott zavarokat is okoz, de nem hiszem, hogy itt lenne a konkrét és gyakorlati bajok kútforrása; nem hiszem, hogy a kritika lényeges bajai kizárólag a felszabadulás utáni időben gyökereznének.

Ellenkezőleg: a legnagyobb baj az, hogy a kritika messzemenően még a régi alapokon áll, hogy a régi magyar kritika eszmei, művészi és erkölcsi korruptságát még igen kevéssé haladta túl. És az új kritika gyermekbetegségei ellen csak akkor lehet hatékonyan küzdeni, ha felismerjük azt a helyzetet, hogy a gyakorlati bajok igazi forrása is a régi rossz hagyományok továbbélésében és nem ezekben a gyermekbetegségekben rejlik. Ehhez hozzájárul, hogy ha a kritika pártszempontjairól beszélnek, szinte közhelyszerűen azon van a hangsúly, hogy a munkáspárti sajtó egyoldalú, művészetellenes pártszempontból nézi az irodalmat. És senki sem beszél arról, milyen durván dorongol le a polgári kritika minden színdarabot (ha nem színdarab: egyszerűen agyonhallgatja), mely nyíltan kritizálja a kapitalizmust. Az embernek olykor az az érzése, hogy a szerkesztőség, mely csak célzásokban mer, teszem, a bankok államosítása ellen fellépni, megragad minden ilyen alkalmat, hogy érzelmeit nyíltan kifejezésre hozza. Aki tehát a pártszempontok

egyoldalúsága ellen akar fellépni, errefelé is vesse tekintetét. Sok nézni-valója akadna; sok nagyon is „pártszerű" állásfoglalás a tiszta művészet védelmének köpönyegébe van bújtatva. Azonfelül itt is vizsgálat tárgyává kellene tenni, hogy mely pártszerűség esik az egészséges fejlődés vonalába, melyik elvileg reakciós. Ez nem jelenti azt, hogy az elvileg helyes pártszerű kritika hibái ellen ne kellene hadakozni. De más a helyes elv hibás alkalmazása, más a haladást elvileg veszélyeztető nézőpont.

Felhasználom ezt az alkalmat, hogy éppen a marxista kritikának egy újonnan fellépő gyengeségére figyelmeztessek. Miután nem egy fiatal marxista belátta a durván tartalmi, a vulgárisan szociológiai bírálat tarthatatlanságát, miután elkezdte ezt a szempontot túlhaladni, félő, hogy bele fog esni egy új típusú vulgarizációba. Az egyszerű vulgarizálás mellőzte a sajátos művészi értéket; aszerint osztotta ki a kritikai osztályzatokat, hogy az író vagy műve mennyiben felelt meg a pillanatnyi pártvonalnak. Ennek elégtelenségét már kezdik belátni, s vele kapcsolatban azt is, hogy irodalmi alkotások bírálata nem mehet el a művészi értékek vizsgálata mellett.

De éppen itt van keletkezőben az újfajta vulgarizálás: egy fajtája ez a kettős könyvvitelnek. Egyfelől megállapítják valamely író politikai és világnézeti hiányosságait, másfelől azonban — módszertanilag ettől függetlenül — nyelvi stb. kritériumok alapján — az írót kiválónak, sőt nagynak minősítik. Azt hiszem: itt is átmeneti jelenségről van szó. Hiszen például a szovjetunióbeli kritikai harcokban is átestünk ezen a szakaszon. Amikor a durva vulgárszociológia a kritikában megbukott, divatba jött az ilyen kritika típusa: X. Y. dekadens burzsoá, reakciós stb., de — „mester". A vulgáris szociológia ilyen túlhaladója nem veszi észre, hogy teljesen elértékteleníti a marxista módszert. Mert hiszen ha a társadalmi helyzetnek, a belőle kinövő világnézetnek és magatartásnak nincs semmi befolyása a költői alkotás legbensőbb, esztétikailag perdöntő forma-problémáira is, ha a költői forma ettől teljesen függetlenül lehet magas- vagy alacsonyrendű, akkor joggal merül fel a l'art pour l'art alapon álló esztéták ellenvetése: miért foglalkozunk egyáltalában az író társadalmi helyzetével, emberi, erkölcsi, politikai magatartásával.

A régi vulgarizáció szektariánus volt; az új vulgarizáció ekleticizmussá alacsonyítja a marxista dialektikát. Mert teljes félreértése az engelsi elvnek, „a realizmus diadalának", ha azt így akarják alkalmazni. Engels Balzacnál, Lenin Tolsztojnál azt mutatja ki, hogy egyes reakciós véleményeik és meggyőződéseik ellenére műveikben az emberiség nagy haladó tartalmai jutnak kifejezésre, és művészi nagyságuk ezeknek a nagy

haladó tartalmaknak adekvát kifejezésében rejlik. A „realizmus diadalának" elve tehát távolról sem jelenti az irodalom függetlenségét a társadalmi alaptól, a világnézettől, az írói magatartástól, csak ezt az összefüggést az igazi valóság bonyolult dialektikájának helyes felismerése vonalán érvényesíti. Ahol valamely költői műben igazán reakciós tartalmak kapnak formát, a marxista kritika feladata nem a forma leválasztása e tartalmakról, és tőlük független esztéta-impresszionista igazolása, hanem annak elemzése: hogyan válnak ezek a formák — még számbaveendő tehetségeknél is — éppen művészileg, éppen formailag problematikusakká.

Nem akarunk itt túlságosan a részletekbe menni; még a legtipikusabb aktuális hiányokat is csak futólag jeleztük, még felsorolásukban is távol maradtunk kimerítésük kísérletétől. Mert a kritika kérdésében is ugyanaz az álláspontunk, mint az irodalomében: az új valóság új magatartást követel. Nem hozhat létre döntő eredményt a szimptómák elleni hadakozás, ha a lényegben nem áll elő fordulat. A marxista irodalomszemlélet bírálati módszere ma elsősorban mindenütt arra irányul, amit itt magatartásnak neveztünk. Ha a kritika nem képes a maga területén azt véghezvinni, amit a marxisták a gazdaság, a politika terén jelentős sikerrel megtettek: felkutatni az új élet lényeges kérdéseit, és az értük vívandó harcra mozgósítani a dolgozó tömegeket, úgy ez messzemenően onnan ered, hogy ezek a kritikusok (mint kritikusok, tehát nem mint családapák vagy pártfunkcionáriusok) nem valósították meg önmagukban az új élethez szükséges új magatartást, nem jutottak el a maguk sajátos működési területén a tudatosságnak másokban is tudatosságot ébresztő fokára.

Irodalom és olvasóközönség egymást keresik: a készülő új világ, és benne a születendő új ember létrejöttének tudata az a híd, amelyen keresztül egymáshoz eljutnak. Világos, hogy ebben a hídépítésben a kritikának nagy szerep juthat. De csak akkor, ha az új valóság tudatosabban él benne és tudatosabban jut általa kifejezésre, mint akár az írókban, akár az új világ gyakorlati építőiben, a jövendő olvasókban. Ettől ma még meglehetősen távol vagyunk. A kritikának legalább annyit kell önmagában túlhaladnia, mint az irodalomnak, s a jelek, hogy útban van e túlhaladás felé, a kritika egészét véve nem hiszem, hogy egyértelműbbek és határozottabbak volnának, mint magában az irodalomban.

1947

Ferenczy Noémi

Ferenczy Noémit kora fiatalsága óta alkalmam volt közelről ismerni. És ez nemcsak azt jelenti, hogy nagyszerű művészi fejlődésének szemtanúja lehettem, hanem azt is, hogy megismerhettem ezt a kiváló embert és rendíthetetlen forradalmárt, aki bátran kinyilvánította meggyőződéseit a forradalmak viharában csakúgy, mint a győztes ellenforradalom fojtó levegőjében.

Ferenczy Noémi művészete, már egész technikájánál fogva egyedülálló helyet foglal el művészetünk fejlődésében. Hogy ennek a sajátos művészetnek melyek a belső törvényszerűségei, melyek egészen egyéni kifejezési lehetőségei, annak méltó tárgyalásához beható tanulmány és az enyémnél jóval nagyobb szakképzettség kellene.

Én itt csak általános művészi kérdésekről beszélhetek, természetesen szoros összefüggésben e kiállítás anyagával. A mai művészetben, nálunk is, a külföldön is, irányzatok éles harcával találkozunk. Nálunk is, a külföldön is a legkorszerűbbnek hirdeti magát az úgynevezett absztrakt művészek csoportja. Azt állítják, hogy eltávolodván a jelenségvilág felszínétől képesek a dolgok lényegét és egyúttal az emberi lélek mélységeit feltárni. Nekem és a velem elméletileg egy álláspontón állóknak az a nézetünk, hogy tévednek. Azt hisszük, hogy a művészet, ha eltávolodik a jelenségek érzéki felületétől, az az önkényességek útvesztőjében vész el. Sem a dolgok, sem az emberi lélek lényegét nem ábrázolja. Ábrázolja csupán — és ennyiben korszerű — azt a lelki elferdülést és megcsonkulást, amelyet az imperialista-kapitalista társadalom eldologiasodása az emberi lélekben létrehoz.

Az absztrakt művészettel szemben álló realistáknak mindenekelőtt egy balítéletet kell kiküszöbölniük. Azt, mintha a felületi jelenségvilág szolgaian hű, fotografikus, naturalisztikus ábrázolása igazi valóságábrázolás lenne. Nem. Ez a naturalizmus, éppen a külsőleges felülethez való tapadás

következtében, éppen úgy csak az elferdült, megcsonkult embert és annak elferdült világát ábrázolja, mint az absztrakt művészet, bár külsőleg annak szöges ellentéteként jelentkezik.

Ferenczy Noémi nagy és nemes művészete messze maga mögött hagyja ezeket a hamis végleteket. Az ő világa az igazi ember, az igazi humánum világa. Az ő látása az emberben és annak világában meglátja azt, ami abból, mint emberi, a kor eltorzító tendenciái ellenére megmarad. Az ő művészetének lényege: megmenteni az igazi embert és annak emberi világát a kor barbarizmusa ellenére, átmenteni az emberiség elveit egy olyan korba, amelyben azok ismét szabadon érvényesülhetnek.

De mindez nem légüres térben történik. Az az ember, az az emberi világ, amelyet az olyan művész, mint Ferenczy Noémi felfedez, megment, művészetével kiemel a mulandóságból, mindig mi vagyunk, mindig a mi világunk: a mai ember és annak mai világa.

Ezt a nagy művészi elvet mentette át Ferenczy Noémi az ellenforradalom sötét évtizedein. Boldogok vagyunk, hogy a felszabadulás után őt mint a mi művészünket üdvözölhetjük. Boldog lehet Ferenczy Noémi, hogy az elnyomás sötétségét a szabadság napfénye váltotta fel, hogy a felszabadulás meghozta az ő művészete érvényesülésének igazi idejét.

Ferenczy Noémi ábrázolt világa fantasztikus világ. És mégis, mi ezt a fantasztikus világot a magunkénak követeljük, éppen a művészi realizmus, az aktuális művészet nevében. Mert a realizmus abból áll, hogy a kor emberének igazi lényegét és világának korszerűen igaz lényegét az ábrázolt érzéki valóságban fogja meg. Ha ez az ábrázolt valóság, ha az ábrázolás módja érzékien igaz és egyúttal s ettől elválaszthatatlanul eszmei tükörképe a kor nagy kérdéseinek, akkor teljesen közönyös, vajon témáját a mindennapi életből, a fantáziából vagy a fantáziával átszőtt valóságból meríti-e.

Ferenczy Noémi mint igaz művész, teljesen egyéni úton jutott el a kor nagy kérdéseihez és teljesen egyéni módon fejezte ki azokat, technikailag is, eszmeileg is. Ezt az egyéni, ezt a magányos utat, mely végül is a szabad emberek közösségébe torkollhatott bele, Ferenczy Noémi csak azért járhatta olyan bátran és olyan eredményesen, mert emberileg is jelentékeny egyéniség, igazi forradalmár. Nekünk, kommunistáknak egyebek közt azt szokták szemünkre vetni, hogy alábecsüljük az egyéniséget. Mély örömömre szolgál, hogy itt alkalmam van, a legmélyebb meggyőződéssel meghajtani zászlónkat egy nagy egyéniség egyéni tette előtt.

1947

Az MKP és a magyar kultúra

Három év forradalmi átalakulásban nagy idő. Már Lenin megállapította, hogy a tömegek a fejlődés ilyen szakaszaiban hetek, sőt napok alatt többet tanulnak és tapasztalnak, mint máskor évtizedek alatt. Ezért éreztük jogosultnak, hogy három év után az eddigi fejlődést összefoglaljuk és perspektíváit röviden vázoljuk.

Barát és ellenség egyaránt elismeri: az MKP nélkül ennek a három évnek romboló és építő lendülete elképzelhetetlen lett volna. Akár a gazdasági építés tényeire gondolunk: a közlekedés rendbehozatalára, az épületek, a hidak felépítésére stb., akár a közélet megtisztítására a nyílt és lappangó ellenforradalmi erőktől, akár a haladó erők összefogására: a munkásegységre, a munkás- és parasztszövetségre, a népfront készülő kialakulására, ugyanazt a képet kapjuk. A viharos tempójú átalakulás ilyen jellege adja meg az igazi alapot a mi — szűkebb — kérdésfeltevésünkhöz: hogyan viszonylik az, amit az MKP hozott és alkotott, a magyar kultúrához — főleg annak most készülőben lévő átalakulásához? Mi itt az új, a termékenyen új? Mi az, ami a magyar történet nagy hagyományaiba szervesen belekapcsolódik? De mi az is, ami az utolsó század hagyományaival szöges ellentétben áll, ami fordulatot kíván, radikális szakítást ezekkel a hagyományokkal?

Nagy, átfogó, szélesen szétágazó kérdésről van itt szó. Hogy egy előadás szűk keretei közé legalább lényegét beleszoríthassuk, szükséges, hogy csakis a kultúra szoros értelemben vett kérdéseivel foglalkozzunk. A kultúra igazi alapjairól, a materiális kultúráról, annak ideológiai kihatásairól, politika és kultúra kölcsönösségi viszonyáról csak annyiban fogunk beszélni, amennyiben az az itt felvetendő kérdések megértése szempontjából teljességgel nélkülözhetetlen.

Kezdjük személyes élményekkel, hogy röviden és könnyen felvázolhassuk kérdésfeltevésünk általános atmoszféráját. Hazaérkezésem után sok beszélgetést folytattam az itthoniakkal. Mit éreztek ezek az emberek idegennek, bántónak, riasztónak a kommunisták képviselte magatartásban? Tömören összefoglalva: az elvi élességet, a valóság könyörtelen meglátását és a meglátott kíméletlen kimondását, még akkor is, ha széttépi legszebb álmainkat, még akkor is, ha szakítást követel legjobb barátainkkal, saját múltunkkal. Egy kiváló költő egyenesen embertelenségnek nevezte ezt a magatartást; emberinek tartván a ragaszkodást régi barátokhoz, régi harcostársakhoz — akkor is, ha azok időközben politikailag és eszmeileg ellenségekké fejlődtek. Egy parasztpárti diák ugyanezt az elutasító hangulatot így fejezte ki: a kommunisták társaságában lenni nem jó, mert nem lehet búsulni a magyar nép sorsán; nemcsak gondolatilag túl élesek, túl racionalisták ehhez, hanem bántóan optimisták is.

Amit itt egyes önkényesen kiragadott beszélgetések hangulatából visszaadok, az megnyilvánult a közélet minden területén. Erőszakosnak mondtak minket, mert mindig a gyakorlatba akartuk átvinni elveinket; megalkuvóknak, mert nem voltunk hajlandók programunk minden pontja körül rögtön harcot indítani, ha e harcot a nép egyetemes érdekei szempontjából korainak tartottuk; képzelődőknek, sőt kalandoroknak, mert — minden erőnk bevetésével — vállalkoztunk olyan feladatokra, amelyeket akkor mindenki lehetetlennek hitt. (Gondoljunk csak az 1946-os stabilizációra.)

Ilyen ellentétesen és — ellentétes voltában — idegenszerűen hatott a kommunista magatartás Magyarországon, elsősorban persze a magyar értelmiség köreiben. Kérdés: csakugyan idegen elem volt a kommunista világszemlélet és magatartás a magyar kultúrában?

Igenis idegen, ha az utolsó század fejlődésének, a 48-as forradalom leveretését követő korszaknak, főleg az utolsó néhány évtizednek eredményeit minden további nélkül azonosítjuk a magyar kultúrával, legelsősorban a magyar kultúra lehetőségeivel, perspektívájával. De ha nem a közelmúlt, hanem a jövő perspektívájából tekintjük ezt a kérdést, gyökeresen más képet kapunk. A jövő felől való szemlélet természetesen semmiképp sem jelenti a múlt, legkevésbé az egész múlt megtagadását. Csupán a múlt egészen más, egészen **új** értékelését, csoportosítását hozza magával, s ebben is megvan és meglesz a kommunista ideológiának a maga szerepe.

Most ragadjunk ki egy objektív mozzanatot a magyar kultúra fejlő-

déséből. Látszólag még itt is szubjektív maradok, amennyiben egy hozzám személyesen különösen közel álló kérdést érintek. Ámde hamarosan ki fog tűnni e fejtegetések során, hogy itt a kultúra, a magyar kultúra egyik központi kérdéséről van szó.

A magyar kultúrára jellemző, hogy egyáltalában nincs magyar filozófia. Van nagy magyar irodalom, mely — különösen a lírában — egyenrangú a nagy európai népek irodalmával. Modern zenénk vezető szerepet játszik az egész világon. Képzőművészetünk színvonala már régen európai. A természettudományok, a matematika, sőt egyes történelmi tudományok terén is létrehoztunk már olyan teljesítményeket, amelyek világméretben is megállják helyüket. Azonban olyan magyar gondolkodó még nem volt, akit — határainkon kívül — akárcsak tisztes másodrangúnak is lehetne számítani.

Ez a helyzet még nyelvi fejlődésünkben is visszatükröződik. A két nagy nyelvújítás óta (reformkorszak, *Nyugat*) a magyar nyelv mindent adekvát módon tud kifejezni, ami az érzékekkel megfogható világ ábrázolásához és az érzelmi, a hangulati világ megjelentetéséhez szükséges. Azonban mind a két nyelvújítás — főleg a második — szinte érintetlenül hagyta a gondolati élet szavakba öntését. Aki magyar nyelven és a haladó világgondolkodás színvonalán akar filozofálni, annak már a legprimitívebb, a világnyelvekben maguktól értetődő műszavakkal is olykor leküzdhetetlen nehézségei vannak. Nem is szólva a filozófiai mondatfűzés bonyolultabb és finomabb kérdéseiről. A *Nyugat* nyelvújítása egyedül az impresszionista, a lírizáló esszé számára teremtett új nyelvet, s ezzel olyan utat tört, amelyen a két forradalom között az észellenes irracionalizmus simán behatolhatott a magyar nyelvbe. Az igazi, a komoly, az objektív valóságot felkutató és általánosító gondolkodás számára azonban a *Nyugat* nyelvújítása nem jelentett semmit.

Ezt a tényt nálunk szerették elleplezni. Meg is találták rá a legkényelmesebb utat, amennyiben közepes vagy egyenesen rossz filozófiai bürokratákat, katedra-tulajdonosokat kineveztek komoly gondolkodókká. (Például: Pauler Ákost.) Ezzel persze a valóságban nem változott meg semmi.

Itt minket a filozófia szaktörténete nem érdekel. Amiről szó van, az a filozófia termékeny hatása a kultúrára, nemzeti kultúra és filozófia kölcsönös viszonya. És ebben a tekintetben semmit sem használ az ilyenfajta kinevezés. Amit a francia kultúrában Descartes vagy Diderot, a németben Kant vagy Hegel, az oroszban Belinszkij vagy Csernisevszkij jelentettek, annak nálunk nyoma sincs, még távoli analógiát sem lehet felfedezni. Sőt még a szükséglet sem igen merült fel ebben az irányban.

Mennyiben beszélhetünk itt nemzeti vonásokról? A magyar nemzeti vonásokról egész nagy irodalom létezik. Kiemelek belőle egy gondolatilag magasrendű és erkölcsileg jóhiszemű kísérletet. Babits Mihály ezt mondja a magyar nemzeti jellemről:

„Az első jellemvonás, a magyar nép józan és objektív realizmusa; most még arra hívjuk fel a figyelmet, hogy e realizmus nem praktikus jellegű, mint például az angolé, hanem *szemlélődő*. A látás realizmusa az: s a magyar éppen az az ember, aki lustán kiáll a kapuba, pipázva, nézelődni... De éppen a sokat- és tisztánlátás közönyössé tesz a cselekvés iránt: bizonyos intelligenciát és szkepszist nevel ez, amely mélyebb, mint hogyha tisztán észbeli, gondolkodásbeli volna: ez látványokból, élményekből szűrődött és legtöbbnyire egyáltalán nem is tudatos: de annál erősebbek az érzésbeli gyökerei."

Babits megállapítása tipikus és sokak által elfogadott. Különösen ki kell emelni belőle a „realizmus" és a nem-cselekvés összefüggését, mint magyar jellemvonást. Természetesen van számos ellenkező irányú ilyen megállapítás a magyar nemzet jellemző vonásairól. Különösen kiemelkedő az a vonal, amely az álmodozásból eredő céltalan és értelmetlen cselekvéstől az álmodozásnak (álom és valóság lebírhatatlan ellentétességének) szintén cselekvésellenes következményéig vezet. Csak egy pár példán illusztrálom e vonal nagyszabású megformálásait: *A nagyidai cigányok* Csóri vajdájától *A délibábok hősén*, a *Beszterce ostroma* Pongrác grófján keresztül Krúdy irrealitásba vesző alakjaiig megy ez a fejlődés, mely ebben a céltalan álmodozásban látja a magyar típus, a magyar nemzeti sors lényegét.

A legnagyobb és leggondolkodóbb magyar írók egyike, Kemény Zsigmond, legérettebb művében *(Zord idő)* éppen e két típus poláris szembeállításával igyekszik megérzékíteni a magyar sorsot. Itt Werbőczi irreális képzeletvilága éppen úgy reprezentatív e sors megérzékítésében, mint Martinuzzi elvből elvtelen „reálpolitikája". Kemény Zsigmond a 48-as forradalom után írott röpirataiban megvetette az egész magyar konzervatív reakciós történelemszemlélet és publicisztika alapjait. A Habsburg-monarchia felbomlásáig egyszerűen elvizenyősítették azt, amit ő az 50-es évek elején írt. De azután is — persze korszerű változatokban — ez volt az alapja az uralkodó nemzetfelfogásnak. Ugyanilyen jelentősége van a hivatalos magyar irodalom fejlődésében a Werbőczi—Martinuzzi szembeállításnak; a szokványos Kossuth—Széchenyi vagy Kossuth—Görgey, sőt Petőfi—Arany ellentétek messzemenően erre a Kemény alkotta pszichológiai sémára vezethetők vissza. Hogy ennek a

szembeállításnak a hatása milyen mély volt, azt azon is felmérhetjük, hogy végső nyomai még Móricz Zsigmond Erdély-trilógiájában is fellelhetők, abban, ahogy Móricz Báthory Gábort és Bethlen Gábort egymással ellentétbe állítja.

Ebben a szembeállításban kiemelkedő a két poláris típusnak a valósághoz, a gyakorlathoz való viszonya. Az álmodozó típus tele van elvekkel, általános meggyőződésekkel, amelyekről kiderül, hogy a valósághoz nincs semmi közük, hogy elv és valóság között leküzdhetetlen, feloldhatatlan ellenséges kettősség áll fenn. Kemény Zsigmond nemzetpszichológiai éleslátása abban is megnyilvánul, hogy álmodozó típusának, Werbőczinek, jogászi ideológiát ad, hogy azok az elvek, amelyeket — reménytelenül — a valóságra rá akar erőszakolni, a történelmi jogrend elvei a történelmi valósággal szemben. A „reálpolitika" pedig kizárólag a pillanatnyi konstellációk ügyes, ravasz és minden elvi meggondolást félretevő felhasználásában nyilvánul meg. De ennek ellenére a magyar irodalomban ez a típus is — Martinuzzitól Bethlen Gáborig — mint tragikus, mint elbukó típus szerepel, látszólag igazolván Babits ama megállapítását, hogy a magyar nemzeti jellem a cselekvés ellentéte.

Mindebből persze távolról sem következik az, hogy ez a jellemzés találó az egész magyar népre, hogy helytálló magyarázatát adná a magyar nemzet történetének, legkevésbé, hogy kimerítené azt. Ámde makacs, újból és újból korszerű változatokban történő feléledése legalább arra mutat: egy évszázadon keresztül így látta önmagát, saját és nemzete sorsát az akkor vezető magyar értelmiség.

De hogyan függ össze ez a típus-ellentét az általunk felvetett kérdéssel: a magyar kultúra afilozofikus, sőt antifilozofikus jellegével? Ha a filozófia iskolás fogalmát alkalmazzuk, sehogysem. Eszerint a nagy filozófia rejtélyes eredeti tehetségek, zsenik terméke, és a nemzet sorsát cselekvésükkel meghatározó államférfiak tevékenysége még inkább. Ha azonban a filozófia valóságos mivoltát tekintjük, úgy a magyar irodalom e rövid és egy szempontból történő áttekintése nagyon sokat mond. Mert az igazi filozófia semmi egyéb, mint legelvontabb kifejezése annak, ahogy az emberek saját viszonyukat a világhoz, vagyis a természethez, a társadalomhoz, saját lelkivilágukhoz, gondolkodásukhoz összefoglalják.

Ebből a szempontból valóságos és komoly összefüggés van valamely nemzet társadalmi arculata és filozófiai kultúrája között. Persze, hogy ezt megértsük, tisztában kell azzal lennünk, hogy az igazi probléma ott kezdődik, ahol az ilyen típus-megállapítás, típus-jellemzés megszületik. Mert akkor fel kellene vetni azt a kérdést; mely osztályokat, milyen

történelmi körülmények között képviselnek ezek a típusok; hogyan adó dik polárisan ellentétes lelki alkatuk ugyanannak az osztálynak ugyan abból a társadalmi létéből?

Ebben az esetben természetesen nem lehet többé a nemzeti jelleget változhatatlan magánvalónak felfogni, valami ősi, levezethetetlen „szubsztanciának", amely a történelem folyamán ugyan bizonyos felületi változásokon megy keresztül, anélkül azonban, hogy lényegében megváltozhatnék.

Nálunk még sok tekintetben ez a felfogás uralkodik. Ha valaki végigtekint azokon a meghatározásokon, amelyeket a magyar történelem- és irodalomtörténetírás ad a magyar nemzet jellegzetes vonásairól, nemzeti jelleméről, akkor a legtöbb esetben könnyen ráismerhet az igazi modellre, Beöthy Zsolt volgai lovasára. És még sokan vannak, akiket az sem ejtett gondolkodóba, hogy a nemzeti jelleg ilyen történelemfeletti „szubsztanciális" felfogásának egyedül igazán következetes gondolati formája: a fajelmélet; Gobineau-tól Chamberlainen keresztül Hitlerig és Rosenbergig ez a felfogás uralkodik.

De e felfogás magyar képviselőit az sem ejtette gondolkodóba, hogy szemük előtt játszódtak le és játszódnak le olyan történelmi folyamatok, amelyekben egész nemzetek megváltoztatják nemzeti arculatukat, annak következtében, hogy a történelmi fordulatok új osztályok kezébe adják a nemzet sorsának irányítását, a nemzeti jellem megformálását. Emlékezzünk arra, hogy a nagy orosz forradalmár kritikus, Dobroljubov, nemzeti típust látott Oblomovban. És a nagy orosz forradalmat megelőző időben Maxim Gorkij a maga idejének leghatékonyabb íróiban, nevezetesen Dosztojevszkijben, szintén felismerte és leleplezte az Oblomov-típust. Ámde 1917 óta teljesen megváltozott az orosz nép nemzeti jellege. Mi köze van az orosz építőmunka, a nemzetvédő háború hősének az Oblomov-típus lelki alkatához? Persze, az ellenforradalmi emigráció harminc éven keresztül abba helyezte reményeit, hogy az orosz nép lelki alkata állandó, olyan, amilyennek például Dosztojevszkij ábrázolta; ez a lelki alkat pedig összeférhetetlen a bolsevizmussal, s ezért annak össze kell omolnia. E levegőre épített elméletet megcáfolta maga a történelmi valóság. Ez azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy a lengyel emigráció ma még mindig azt reméli, hogy a demokratikusan megújhodott lengyel nép mégiscsak azonos a pánok Lengyelországával, sem azon, hogy a magyar „legyen úgy, mint régen volt" kívánói még mindig a volgai lovasban lássák a „tulajdonképpeni" magyar nemzeti jelleget.

Ez a megállapítás természetesen nem zárja ki a nemzeti élet folytonosságát, sőt azt sem zárja ki, hogy léteznek — viszonylag — állandó nemzeti vonások. Hiszen a folytonosság éppen úgy az objektív valóság kategóriája, mint a változás, mint az átalakulás, mint az újjászületés. Hiszen a nemzeti arculat, a nemzeti lelki alkat abból alakul ki, hogy valamely nép sajátos és sajátosan fejlődő társadalmi létére hogyan reagálnak azok, akik ezt a lelki alkatot, ezt a jellemet kialakulni és tudatosítani segítik. A kérdés mindig csak az: kik reagálnak? mire? és hogyan?

Próbáljuk meg most már az eddigi gondolatmenetek eredményeit röviden bemutatni azokon a nemzeteken, amelyeknek — bizonyos korszakokban — volt saját filozófiai kultúrájuk. E felsorolás természetszerűleg felette vázlatos, távol áll még csak a kérdés kimerítésének kísérletétől is, mert hiszen az egésznek csak az a célja, hogy a magyar filozófiai kultúra sajátszerűségéhez ezen összehasonlításokon keresztül közelebb juthassunk.

Mindenekelőtt kiemelendő a filozófiai kultúra két klasszikus példája: a régebbi francia fejlődés és a XIX. század elején meginduló orosz gondolkodói fellendülés. A filozófia mind a két esetben a középkori maradványok felszámolásának, a hűbériség minden nyomát elsöprő forradalom gondolati előkészítésének legfontosabb gondolati fegyvere. Mind a két filozófiai fejlődés ereje és a nemzeti kultúrára való mély hatásának titka: a valóság kérlelhetetlen felkutatása, a kapott eredmények éles és minden következményre tekintet nélküli fogalmi kifejezése, a bennük rejlő törvények felfedezése, s mindez azzal a perspektívával, azzal a szándékkal, hogy az így nyert, általánosított ismeretek áttevődnek a gyakorlatba, hogy az emberek társadalmat átalakító cselekvésének iránymutatói lesznek, hogy a filozófiai felvilágosodás útmutatója lesz — az emberek megvilágosodásán keresztül — a társadalom, a nemzet, az emberiség magasabb rendű, értelmesebb és boldogabb létének.

Mind a két hatalmas filozófiai fejlődésnek, az egész társadalom minden megnyilvánulására kiható filozófiai kultúrának az a társadalmi alapja, hogy egy új, a jövőt képviselő osztály nevében bírálják — kíméletet nem ismerő élességgel — egy elavult, halálra ítélt társadalom egész berendezését, egész kultúráját. Természetesen a különböző történelmi körülményeknek megfelelően különböző e két filozófiai fejlődés vonala, formája és tartalma. A francia fejlődés még a hűbéri társadalmi erők és a feltörekvő polgárság erőegyensúlya idejében jön létre az abszolút monarchiában,

és fejlődik egészen a polgári demokratikus forradalom szellemi előkészítéséig. Ennek megfelelően kiindulási pontjában szemben állnak egymással az idealista és materialista irányzatok (Descartes és Gassendi), a fejlődés csúcspontján uralkodóvá válik a materialista világszemlélet (Holbach, Helvetius, Diderot), anélkül azonban, hogy az idealizmus nagy képviselői eltűntek volna (Rousseau). Az orosz fejlődés, mely társadalmilag fejlettebb körülmények között indult meg, mely olyan demokratikus tendenciákat képviselt, amelyek átnőnek a szocialista forradalom előkészítésébe, kezdettől fogva materialista, és materializmusa átnő a materialista dialektikába.

A német filozófia virágkora szintén a polgári demokratikus forradalom szellemi előkészítésének időszaka. Ennek a fejlődésnek sajátos jellege azonban abban foglalható össze, hogy az igen magasrendű gondolati általánosításnak és összefoglalásnak nincsen meg az az eleven és valóságos társadalmi talaja, amely a francia és az orosz filozófiát olyan bátorrá és valóságot feltáróvá tette. A német filozófia ilyen módon alaptendenciájában idealista; sikerül ugyan neki a filozófia legáltalánosabb, legelvontabb területén megteremteni az átmenetet a dialektikus gondolkodásba, létrehozni a dialektikus módszernek — idealista alapon — legmagasabb rendű formáját (Hegel), azonban a valóságra való vonatkozásban mindenütt ködösebb, elmaradottabb, kevésbé elszánt kell hogy legyen, mint az előbb vázolt fejlődések. Rendkívül magas színvonalat képvisel elvi megállapításaiban, de határozatlan, elvont és homályos az elveknek a gyakorlatra való alkalmazásában. Ebből mindenekelőtt az következik, hogy az így létrejövő filozófia és kultúra rendkívül mély hatást gyakorol az ideológia csúcsteljesítményeire (Goethe, Schiller, Heine), anélkül azonban, hogy elevenen befolyásolni tudná a népi élet, a népi fejlődés megújulásra törő irányzatait. Nem véletlen, hogy a német demokratikus forradalomnak ez a gondolati előkészítése — egy levert forradalom előkészítése. Nem véletlen, hogy a Németországban létrejött legmagasabb rendű új filozófiának, a materialista dialektikának, éppen keletkezése szülőföldjén van a leggyengébb hatása a kultúra fejlődésére. Nem véletlen az sem, hogy a 48-as forradalom bukása után a filozófiai fejlődés összes rossz oldalai hatványozott mértékben jelentkeznek Németországban, és a német gondolkodásból az egész világ reakciós gondolkodásának szellemi vezérét formálják.

Az újkori angol filozófia első korszaka (Bacon, Hobbes) típusában hasonlít a francia fejlődéshez. Azután azonban, hogy az úgynevezett „dicsőséges forradalomban" létrejött a nemesség és a burzsoázia osztály-

kompromisszuma, amelynek keretei között játszódik le az angol kapitalizmus igazi fő fejlődése, gyökeresen megváltozik a filozófia társadalmi funkciója, és ezzel együtt egész jellege. E filozófia most már azt a célt szolgálja, hogy szabaddá tegye az utat a kapitalista termelés, a kapitalista ideológia kifejlődése számára, de úgy, hogy minden kérdés, amely az osztály-kompromisszumot zavarná, „ismeretelméleti" meggondolások segítségével eleve ki legyen küszöbölve az emberek gondolkodásából. Az így létrejövő hipokrízis, mely filozófiailag mint agnoszticizmus és szkepticizmus jelentkezik, határozza meg ezentúl az angol világnézeti fejlődés általános, hivatalos útját. (Az igazi haladás gondolatát, a termelőerők kifejlesztésének elméletét a klasszikus angol nemzetgazdaságtan veszi át, míg végre a XIX. század közepétől fogva ezen a téren is az alapvető tényeket elhallgató, a döntő kérdések elől kitérő irányzat válik uralkodóvá.)

Hogyan alkalmazhatók most már e fejlődés tanulságai a magyar gondolati kultúra, illetve kultúrhiány történetére? Közelfekvő volna az angol analógiát alkalmazni, amelyet alátámasztana az is, hogy hosszú ideig az angol példa utánzása döntő szerepet játszott a magyar elméleti életben. Ez a hasonlat azonban sántít, mert az angol fejlődést az határozta meg, hogy lényegében győztes polgári forradalom után lett a polgárság és nemesség osztálykompromisszumának ideológiája. Magyarországon is bizonyos fokig osztálykompromisszumról van szó, azonban egyrészt levert forradalom után létrejövő osztálykompromisszumról, másrészt olyanról, amelyben gazdaságilag és ezért ideológiailag sokkal gyengébben érvényesült a polgári befolyás; bár természetesen a kapitalizmus fejlődésével karöltve a polgári tényező súlya folyton növekszik, anélkül azonban, hogy bármikor felborítaná az osztálykompromisszumot és benne a dzsentri és dzsentroid ideológia túlsúlyát.

A magyar fejlődés sajátossága valamely, az angoltól sokban elütő „cant", valamely magyar nemzeti talajon nőtt különleges képmutatás: általános megállapodás az „illetékesek" közt abban, hogy a magyar nemzet igazi sorsdöntő kérdéseiről nem szabad, nem lehet, nem illik, nem „úri emberhez méltó" beszélni. Ez a társadalmi nyomás oly erős, hogy nem kevés a jóhiszemű ideológus, akinek elégedetlensége ösztönszerűen irányul a következmények, a részletek, a szimptómák ellen, de aki mégis — ismét ösztönszerűen — visszariad a magyar valóság igazi döntő kérdéseinek elgondolásától és kimondásától.

Mik ezek a kérdések?

Mindenekelőtt elnyomók és elnyomottak, kizsákmányolók és kizsákmányoltak viszonya. Mivel Magyarországon a megújulási korszak kezdetén a nemesség a nemzetté válás, a nemzeti felszabadulás vezető rétege, ebben a kérdésben soha nem merülhet fel az az éles mindent kimondás, az a könyörtelen radikalizmus, mint a francia, és még inkább, mint az orosz forradalmat előkészítő gondolati fejlődésben. Természetesen nem szabad a reformkorszakot és a forradalom idejét a későbbi fejlődéssel párhuzamba állítani. Az az éleslátás és szókimondás, amely például Eötvös regényeiben megnyilvánul, nem találja párját a későbbi magyar irodalomban. És főleg Petőfinél látjuk — mint Révai József igen helyesen kiemelte — azt a minőségileg újat, amit a forradalmár plebejus réteg a magyar kultúra számára jelentett és főleg jelenthetett volna.

Ez a nekiindulás azonban megtörik a szabadságharc bukásával. A kapitalizmus, a polgárosodás, a civilizáció útja Magyarországon, hogy Lenin kifejezésével éljünk, porosz út: a kapitalizmus belenő a hűbéri maradványokba, anélkül, hogy azokat felszámolná, s ennek a társadalmi szerkezetnek pontosan megfelel az ideológia továbbfejlődése. Minél mélyebb a belső ellentmondás a magyar társadalom szerkezetében, annál lenyűgözőbb mértékben válik tabuvá az elnyomás, a kizsákmányolás kérdése. Nem véletlen, hogy a magyar kultúrában az egyedüli valamennyire számba vehető filozófiai nekiindulásoknak 48 előtti gyökerei vannak (Eötvös József, Erdélyi János), a forradalom bukása után megtorpanás következik be, a nekiindulásnak nincsenek többé termékeny következményei.

A második nagy kérdéskomplexum, amelyről a régi Magyarországon nem volt szabad beszélni, a magyar nép viszonya a Magyarországon élő nemzetiségekhez, a környező, a Duna-völgyi népekhez. Azáltal, hogy a magyar nemzet fogalma mindjobban azonossá vált a környező nemzetek elnyomásával, azáltal, hogy a magyar nemzetet csak mint a Duna-völgy hegemón erejét és urát volt szabad elképzelni, ezen a területen sem jöhetett létre bármely probléma komoly megragadása.

Végre a harmadik ilyen kérdés a magyar nemzet függetlensége. Már Kemény Zsigmond említett korszakalkotó tanulmányaiban vitathatatlan axiómaként szerepel az igazi függetlenség teljes lehetetlensége, a magyar nemzet „végzetes" hozzákapcsoltsága a Habsburg-monarchia sorsához. De az, ami Kemény Zsigmondnál axióma volt, 67 után mítosszá vált; Tisza István és környezete testesítik meg a legjobban ezt a mítoszt. Az első világháborút Magyarország kikényszerített függetlensége követte. Mivel azonban a magyar uralkodó osztály a régi társadalmi szerkezet

fenntartását és imperialista kitágítását tekintette fő feladatának, a nem óhajtott és az ilyen körülmények között mélyen problematikus függetlenséget csakhamar eladták az olasz és a német fasizmusnak.

Természetesen mind a három kérdés objektív fejlődésének és ideológiai kihatásainak számos egymástól alaposan különböző szakasza van, amelyeket itt nem áll módunkban elemezni. Mindazonáltal az összes szakaszoknak megvannak a maguk közös vonásai, éppen annak következtében, hogy ezekről a döntő kérdésekről tilos beszélni és — az uralkodó osztály felfogása szerint — káros gondolkodni. Ily módon a magyar filozófiában ha nem is rögtön, de nagyon hamar létrejön egy bizonyos tudás- és gondolkodásellenes tendencia, amelynek társadalmi gyökereit Mikszáth a maga humoros cinizmusával nagyon pontosan felfedi. *Különös házasság* című regényében így ír a régi és új idő különbségéről:

„A paraszt még alázatos volt és szerette az urakat. A maga uráért pedig rajongott. Azt hitte, hogy az adta neki a földet, a tápláló anyát. Csak később tanították meg rá: hogy voltaképpen ő táplálja munkájával az urat. Vannak dolgok, amelyeket nem jó megtudni."

Anélkül, hogy az egyes szakaszok elemzésére ki lehetne térni, annyit mégis meg kell említeni, hogy a vezető dzsentri és dzsentroid réteg a kapitalizmus fejlődésével, az imperializmusba való átnövésével karöltve egyre erősödő dekadens vonásokat mutat. A magyar társadalom folyton növekvő és élesedő problematikája, a nemzeti lét döntő kérdéseinek megoldatlansága, ilyen körülmények között való megoldhatatlansága objektíve egyre érezhetőbbé válik; a föld alatt, az elnyomott nép lelkében egyre jobban tudatosodik. Azonban erre fönt csak a „cant", a képmutatás, az elhallgatás egyre növekvő erősödése a felelet, illetve olyanfajta kibeszélés, amely csak arra való, hogy teljesen eltakarja a lényeget, az igazi kérdéseket. Ennek a helyzetnek természetes következménye a nyugati dekadencia beáramlása a magyar értelmiségbe: minden nyugati divatos világnézet Nietzschétől és Bergsontól a fasizmusig talajt talál nálunk. A régi idő spontán gondolatellenessége a modern irracionalizmus álfilozófiájának köntösét ölti magára. Így jön létre Szabó Dezsőnél a magyar pesszimizmus, az „egyedül vagyunk" hangulata, a nemzethalál kísértete. És a dzsentroid kultúra hatása oly erős, hogy még azok is, akik osztályszempontból nem ide tartoznak, sőt a régi Magyarország bírálóinak érzik magukat — mint maga Szabó Dezső is — ez uralkodó áramlat sodrába kerülnek. Amikor tehát a magyar értelmiség gondolkodni kezd a magyar sorson, problematikusnak érezvén azt, már csak álfilozófiát képes teremteni: a társadalmi és történelmi tények igazi felismerésének teljes hiánya

az alapja azoknak az állításoknak, amelyek itt létrejönnek. Mert míg valaki ösztönösen azonosítja a magyar nemzetet a fennállt és fennálló dzsentri-országgal, addig igazi gondolkodás, igazi filozófia nem jöhet létre. A magyar kultúrán beteljesedett az, amit a fiatal Marx a német fejlődésnek jósolt: át fogja élni a kapitalizmus fejlődésének minden hátrányos oldalát, anélkül, hogy annak — egykori — haladó oldalait élvezte volna.

A dzsentroid kultúra uralma oly általános, hogy az alapkérdésekben még az ellenzéki áramlatok is alávetik magukat nekik. Természetesen mindig éltek tiltakozások a magyar dzsentrikultúra ellen, mindig történtek kísérletek a kompromisszum felmondására. Ámde minden ilyen nekiindulás eleve kilátástalanságra volt ítélve, ha nem nyúlt hozzá az alapok, az általuk kiemelt alapkérdések gyökeres és konkrét revíziójához.

Ezért nem vezetett az alapkompromisszum felmondásához a magyar munkásmozgalom ideológiája. A reformizmus egyszerűen beleilleszkedett a magyar kompromisszumba. A reformizmus belső baloldali ellenzéke pedig nem volt képes konkrét bírálatot gyakorolni a nemzeti lét alapkérdésein, elvont elveket állított szembe a rothadt magyar valósággal, álradikalizmusba veszett, éppen azért, mert nem volt képes gyökeresen leszámolni a revizionizmussal.

Egészen más okokból, amelyeknek társadalmi alapja azonban ugyanez a magyar valóság, a parasztság megmozdulását kifejező népi ideológia sem képes felszámolni a magyar uralkodó osztályok világszemléletének rothadt kompromisszumait. A dzsentroid kultúráról nem tudnak radikálisan leszakadni, ezért áramlik be a nyugati dekadencia, az imperialista korszak irracionalista álfilozófiája gondolkodásukba, ezért folytatják „tragikus" hangsúlyokkal a magyar kulturális fejlődés utolsó századbeli vonalát.

Tehát: az MKP előtt senki se számolta fel konkrétan és határozottan azt az ideológiai hazugságszövevényt, mely a magyar szellemi fejlődés társadalmi alapjából nőtt ki, mely a tévedések, az öncsalások és önámítások, a képmutatások hálójával fonta be még a legnagyobb magyar tehetségeket is. (Ebben az összefüggésben nem tárgyalható, hogyan fejlődött az MKP addig, hogy ezt a vezető szerepet átvehesse. Már kezdettől fogva megvolt benne az elszánt akarat erre a leszámolásra, azonban kezdetben természetszerűleg ennek az elszántságnak bizonyos fokig elvont jellege is volt. Azonban még egy ilyen rövid utalásban is rá kell mutatni annak a felfogásnak a helytelenségére, mintha a magyar kommunisták

1945-ben első fellépésükhöz képest teljesen új világszemlélettel vagy taktikával léptek volna fel. Ami a felszabadulás után a magyar nép széles tömegei elé került, az — mint a vezető kommunisták írásaiból, a kommunista újságokból, röpiratokból stb. könnyen kimutatható — már több mint egy évtizede közkincse volt a kommunisták világszemléletének.)

A magyar társadalom általunk vázolt szerkezete és a magyar ideológiai fejlődés ebből létrejövő fő iránya egyik motívuma annak a fontos irodalomtörténeti ténynek, hogy a magyar irodalomban — lehetne mondani: ellentétben minden más irodalommal — a lírának jut a vezető szerep, hogy a magyar epika és dráma világirodalmi jelentősége eltörpül a líráé mellett. (Mindez fokozottabb mértékben érvényes a zene fejlődésére.) A lírában nyilvánul meg a leghatalmasabb, a legtöretlenebb erővel az igazság és a valóság, a felszabadulás felé törekvő magyar nép minden nagy nekilendülése, vágya és követelése. De természetesen — műfaji lényegénél fogva — szubjektív vágyak és követelések formájában; a legnagyobbaknál mint a kompromisszumok, a hazugságok és önámítások szövevényének vakító ténnyel való átvilágítása, anélkül persze, hogy ezekkel a költői eszközökkel át lehetne hatni, megformáltan lehetne ábrázolni magát az objektív valóságot, mozgását és e mozgás törvényszerűségeit. Azonban — a műfaj teremtette határok között, s e költői korlátozódás szintén a társadalmi valóságból nőtt ki — itt jön létre a legigazibb, a legszenvedélyesebb tiltakozás a magyar valóság hamis és eltorzult fejlődési vonala, szerkezete és légköre ellen.

Az irodalom többi területei nem emelkedhetnek ilyen magaslatra. Közvetlenül a 48-as forradalom előtt volt ugyan nekifutás egy ilyen jellegű magyar epika felé, Petőfi és Arany egészen sajátos, a világirodalomban analógia nélküli népi epikájában. Ezt a rendkívüli perspektívákat mutató fejlődést azonban kettészakítja a szabadságharc leveretése. 48 után nem jön létre többé sem az epikában, sem a drámában olyan mű, amely csak megközelítené is ezt a színvonalat.

Ebben az ítéletben nem foglaltatik semmi lekicsinyítés. Nem is tisztán esztétikai értékelésről van szó. Mindenki tudja, mit jelentenek Eötvös, Kemény és Jókai, Mikszáth Kálmán és Móricz Zsigmond elbeszélő művei. (Bár Eötvös regényei, csakúgy, mint a *Bánk bán*, a 48 előtti fejlődés termékei.) Ami 48 után a magyar epikából és drámából hiányzik, az éppen a társadalmi helyzet, a világszemlélet és a nagy, a társadalom egészét ábrázoló műfajok lényegének kölcsönhatásából, vagyis a magyar fejlődés sajátosságából származik.

Nem valami új megállapításról van itt szó. Ezt a hiányt a gondolkodó

magyar írók mindig érezték. Mikszáth Kálmán még azt is világosan látja, hogy a baj gyökere a közélet és az irodalom eltávolodásában rejlik: „Vagy húsz év múlt el, s az irodalom és a politika nincs többé közösségben. Elváltak asztaltól, ágytól. Az ágy az irodalomnak jutott, hánykolódik benne, sem elaludni nem tud, sem ébren lenni; a terített asztal a politikának jutott; erőlködik is rajta, hogy felfordítsa. De nemcsak elváltak, kezdik egymást lenézni kölcsönösen."

Ez a megállapítás nemcsak azért nagy jelentőségű, mert Mikszáthot igazán nem lehet forradalmi beállítottságú és hajlandóságú embernek tekinteni, hanem azért is, mert éppen a politikától való elszakadásban látja a bajt, mert éppen ő, aki e korszak írói közül legtöbbet írt a napi politikai életről, itt látja a magyar irodalom problematikáját. Ebben a megállapításban tehát — ki nem mondottan bár, s talán nem is egészen végiggondoltan — az rejlik, hogy a magyar politika jellege okozza az irodalom és a közélet ilyen beteges kettéválását. Mert az a politika, amelyet Mikszáth mint kiváló humorisztikus krónikás szinte napról napra megörökített, éppen lényegénél fogva nem volt alkalmas arra, hogy termékeny kölcsönhatást teremtsen közélet és kultúra között, hogy magasabbra emelje a magyar irodalom gondolati-világszemléleti színvonalát.

Röviden összefoglalva: ebből a helyzetből az irodalom nagy műfajaira nézve mindenekelőtt az következik, hogy nem képesek többé extenzíven átfogni a magyar társadalmi élet egészét, totalitását. Erdei Ferenc, Móricz Zsigmondról írván, nagyon érdekesen emeli ki többször is, hogy a kiváló író életműve magába foglalja „majdnem" a magyar társadalom egészét. Ez a „majdnem" rendkívül jellemző arra a helyzetre, amelyet mi itt okaiban igyekszünk ábrázolni.

De intenzíve is hiányzik a magyar társadalmi lét életkérdéseinek teljes és kérlelhetetlenül végiggondolt feltárása. Ennek hiánya okozza azt, hogy 48 óta nem lehet többé magyar drámáról beszélni. De a nagy epikában is ugyanott van a határ, amelybe az irodalom beleütközik. Ha a közélet és vele az irodalom kitér a nemzeti lét alapkérdéseinek kíméletlen feltárása elől, akkor — végső fokon — nem döntő jelentőségű, hogy ez a kitérés romantikus vagy humorisztikus jellegű, hogy akár a „hősi peszszizmus", akár a magyar „reálpolitika" teremti meg a kitérés világszemléleti alapjait. A lényeg mindenütt ugyanaz: a magyar társadalmi lét nem engedi meg saját alapkérdéseinek világos feltevését és következetes megválaszolását.

Ha most már a magyar író még csak nem is kérdezheti komolyan: mi a magyar nép? mi annak nemzeti sorsa?, akkor abból az írói feladatok

szükségszerű lesüllyesztése, az író arculatának szükségszerű eltorzulása jön létre. Ismét Mikszáth Kálmánt idézzük, mint tanút. Egyik bevezetésében, amelyet a magyar írók almanachjához írt, közli egy olyan ember véleményét, aki az ő működését éber figyelemmel és éles kritikával kíséri; a szövegből világosan látszik, hogy ez a bíráló: maga Mikszáth Kálmán. Ezt írja itt saját tevékenységéről:

„Hát ezt nem jól tetted, lelkem, mert ha neked kertészkést adott az isten kezedbe, azt azért adta, hogy a nagy fákat nyesegesd vele a mezőn, nem pedig azért, hogy lekuporodva a földön kúszó indákhoz, fantasztikus cirádákat szurkálj ki a hegyivel a tökökre."

Amit itt Mikszáth Kálmán keserű öngúnnyal állapít meg magáról, az a későbbi magyar irodalom tekintélyes részében mint nyegle cinizmus, mint önelégült esztétaság nyilvánult meg; csak ritkán kapott a kétségbeesés e helyzet fölött komoly és megrendítő kifejezést, mint a késői Babitsban.

Itt jelent változást, fordulatot az 1945-ös felszabadulás. Mégpedig éppen az MKP érdeméből. Akikkel 1945 óta együtt halad, azokban — még ha nem is voltak titkos ellenségei a gyökeres változásnak — hiány zott a problémák igazi tisztánlátása, az elszánt akarat azok gyökeres megoldására.

Nem itt a helye annak, hogy a politikai, gazdasági és társadalmi változásokról beszéljünk, csak annyit kell kiemelnünk, hogy ezek kivétel nélkül a nemzeti lét itt már felsorolt, eddig még soha meg nem oldott alapkérdéseire vonatkoztak. Ezekhez nyúlt az MKP, mégpedig úgy, hogy minden intézkedés egyszerre teremtette meg az új kulturális fordulat anyagi és szellemi előfeltételeit. Az a Magyarország, amelynek társadalmi szerkezete a XIX—XX. század kultúráját meghatározta, megszűnt, illetve elmúlóban van. Ily módon a magyar történetben először van elméleti élességgel felvetve és a gyakorlatban — nagyrészt — megoldva a dolgozó nép elnyomatásának és kizsákmányolásának kérdése; a magyar nép nemzetközi sorsa, viszonya a szomszédos népekhez, bekapcsolódása a haladó népek közösségébe; a magyar nemzet igazi függetlensége. Ily módon a magyar nemzeti lét minden eddig megoldatlan döntő kérdését az MKP élesen felvetette, következetesen végiggondolta és a gyakorlatban a lehetőségekhez képest megoldotta. A magyar nemzeti lét nagy elvi kérdései most már mint a társadalmi gyakorlat irányelvei szerepelnek, vagyis az eleven, aktuális társadalmi élet konkrét cselekvéseinek irány-megszabóivá válnak.

Ez az új társadalmi lét feloldja a régi magyarság-fogalom hamis kettős-

ségét; elv és cselekvés egymást elválasztó szembeállását. Az elv, amely régen főképpen jogi jellegű volt (a történelmi Magyarország jogfolytonossága), lényegében formál-logikai jellegű kitérést tartalmazott a nemzeti lét döntő kérdései elől. Ugyanilyen megítélés alá esik a magyar elveket megtagadó „reálpolitika" kérdése, amelyről a történelem világosan kimutatta, hogy objektív lényegét tekintve nem volt semmi egyéb, mint a nemzeti katasztrófák tudatos vagy öntudatlan előkészítője. Ezzel a mai élet számára minden érvényét elveszti a híres Werbőczi-Martinuzzi kettősség; az elmúlt magyar történelem tanulságaként marad csak értéke. De ugyancsak megváltozik az eleven élet viszonya a magyar álmodókhoz, a magyar Oblomovokhoz; Hűbele Balázstól Krúdy hőseiig ez a típus szintén elveszti aktuális társadalmi érvényét. A nép álmai pedig növekvő mértékben konkrét cselekvő valósággá válnak. Persze még egy ilyen rövid áttekintésben is rá kell mutatni arra, hogy Petőfi egészen másképp viszonylott a magyar oblomovsághoz, mint a többi magyar író; ez a most meginduló típus-felszámolás tehát kíméletlenségében és kegyetlenségében nem megy tovább, mint az a jellemzés, amelyet Petőfi Pató Pál úrról és társairól adott. (Talán nem is kell külön kiemelni, hogy ez a felszámolás egyrészt nem jelenti, hogy ezek a típusábrázolások elvesztenék a múltra vonatkoztatott költői hitelességüket, másrészt még kevésbé azt, mintha ez a fordulat egyik napról a másikra a magyar nép egészében végbemenne; arról lehet csak szó, hogy ez a fordulat megkezdődött és fokozatosan át fogja hatni a dolgozó magyar világszemléletét.)

Itt merül fel a marxizmus-leninizmus jelentősége a magyar kultúrában. A nyugati népek forradalmi virágkorukban teremtették meg saját világszemléletüket. Ámde ez a polgári fejlődés sajátossága miatt vagy szinte teljesen feledésbe merült, mint Angliában a „dicsőséges forradalom" óta, vagy sohasem volt konkrét és aktív társadalmilag ható tényező, mint a németeknél Hegel dialektikájának forradalmi módszere.

Világnézeti tekintetben az orosz fejlődés éppen úgy példamutató — mint társadalmi téren, mint a népi demokrácia és a szocializmus kiépítésében. Lenin zsenialitásának egyik megnyilvánulása az is, hogy a marxizmust eleven összefüggésbe hozta az orosz világnézeti fejlődés leghaladottabb irányával, a Belinszkijtől Csernisevszkijig terjedő filozófiai fejlődéssel. Ez összefüggés segítségével a marxizmus Oroszországban a nemzeti kultúra integráns alkotórészévé lett, s különösen ama továbbfejlesztés következtében, amelyet Lenin hajtott végre, alapjává vált az összes szovjet népek kulturális fellendülésének.

Hogy ennek a fejlődésnek igazi jelentőségét megértsük, látnunk kell, hogy Marx maga, aki pedig folytatója is volt a német irodalom és filozófia leghaladottabb irányzatainak, hazájában soha nem vált a kultúrát aktívan és konkrétan befolyásoló világnézeti hatalommá. És napjainkban látjuk, milyen erőfeszítéseket tesznek az angol, francia, olasz stb. marxisták arra, hogy a marxizmus-leninizmust, összekapcsolván azt hazájuk igazán haladó világnézeti tendenciáival, az új kultúra filozófiai és társadalomszemléleti alapjává, a kultúrát konkrétan és aktíve meghatározó tényezővé tegyék.

Ez a helyzet határozza meg a mai magyarországi feladatokat a világ- és társadalomszemlélet terén. Kiemeltük már a múlttal való radikális szakítás szükségességét, a politikai és gazdasági fejlődés ideológiai következményeinek határozott levonását. Azonban minden szakítás ugyanakkor új folytonosság megteremtését is jelenti: a múlt átértékelését, újból való felkutatását. A két feladat ennélfogva elválaszthatatlan egymástól: éles hangsúlyozása annak, amivel a múltban szakítani kell, ugyanakkor azonban felismerése mindazoknak a — sokszor töredékben maradt — alkotásoknak és irányoknak, amelyek objektíve a magyar nép mostani megújhodása felé irányultak. A gondolkodás történetének nagy tanulsága, hogy a nagy megújhodások korszakai nemcsak a jövőbe mutatnak messze világító távlatokat, hanem új fényben, nagyobb objektivitásban tárják fel előttünk a múltat. Így teremtette meg a modern polgári társadalom létrejöttének forradalmi korszaka az antikvitás igazi mivoltának felismerését és megértését, mely a hűbériség korszaka számára, amíg nem tárult fel az új fejlődés perspektívája, mint önálló kultúrtényező nem létezett; így kapcsolódik a szocialista perspektíva felmerülése és konkretizálódása az emberiség kezdeti korszakainak, az őskommunizmusnak felismeréséhez és megértéséhez. Minél világosabb, élesebb, elvibb a szakítás a múlttal, minél elvibb formában jelenik meg a jövő perspektívája, annál többet, s újabbat, értékesebbet fedezünk fel a múltban.

Ilyen átmeneti időben nyilvánul meg különös határozottsággal a filozófia társadalmi szerepe. Ilyenkor derül ki, mennyire nincs semmi köze az igazi filozófiának ahhoz a társadalomtól elszigetelt torzképhez, amelyet mind az akadémikus katedrafilozófia, mind a szubjektivista filozófiai esszéizmus képviselnek. Pedig a magyar közvélemény előtt a filozófia eddig csak ezekben az eltorzult formákban jelentkezett. A filozófia lényege az általánosítás, de a valóság legmélyebb összefüggéseinek, törvényszerűségeinek általánosítása; olyan általánosítás, mely lehetne mondani, egy piramis csúcsát alkotja. A piramis alapja azonban a dol-

gozó nép új magatartása az új valósághoz: munka, küzdelem, elhelyezkedés egy olyan világban, amelyet a dolgozók maguk építenek a maguk számára, maguk tisztítanak meg a múlt összerakódott szemetjétől.

Ennek mindenekelőtt az a következménye, hogy a filozófia megszűnik elszigetelten létezni a társadalomban. Még ha egyelőre nem is ismerik fel ezt az összefüggést saját magatartásuk és a filozófia között, ez a magatartásuk — objektíve — mégis a filozófia irányába halad, s így kétségtelen, hogy előbb-utóbb fokozatosan tudatossá is válik. Az a munkás, aki felismerte, hogy nem a nyakló nélküli béremelés, hanem a termelés társadalmi megszervezése az ő saját felemelkedésének útja, aki visszautasította a Peyer-féle demagógiát (előbb kenyér, aztán munka) stb., az a paraszt, aki lerázta magáról a reakciós demagógia különböző formáit, s belátta, hogy a munkás- és parasztszövetség nélkül nincs számára boldogulás, aki a szövetkezeti utat keresi stb.; mind arrafelé halad, ahonnan az igazi, a termékeny, a konkrét általánosítás ismét lehetségessé válik, ahonnan le lehet rakni az új magyar — nemcsak anyagi, hanem gondolati — kultúra alapjait, ahonnan szervesen bele lehet kapcsolni a magyar kultúrába a marxizmus-leninizmus világnézetét.

Az MKP tehát azáltal, hogy igazi alapokra helyezte a magyar gazdasági és politikai életet, azáltal, hogy megsemmisítette a régi magyar társadalom hazugság-, önámítás- és képmutatás-szövevényét, egyúttal megteremtette az igazság könyörtelenül következetes végiggondolásán, a valóság helyes felismerésén alapuló új magyar szellemi kultúra lehetőségét. A marxizmus—leninizmus egyszerre gondolati alap és tudományos, valamint gyakorlati módszer e lehetőségek valóra váltására.

Ezen a téren nagy az ellenállás a régi magyar értelmiségben, sőt az értelmiség hatása alá került kispolgári, paraszti rétegekben is. Ez az értelmiség, ha nem is mindig kifejezetten, de a dolog lényegét illetően, azt mondja: az irracionális „mélyebb" és „szebb", mint az ésszerű, a valóság káoszként felfogva vonzóbb, mint a társadalom „prózai" rendje, álmodni jobb és magasabb rendű, mint cselekedni, az optimizmus „laposabb", kevésbé előkelő, mint a pesszimizmus. Röviden: ha a társadalom fejlődése (és vele az ideológia, a költészet, a művészet, a filozófia) túlhaladja az ember ama társadalmi, erkölcsi eltorzítását, melyet a kapitalizmus és legfőképpen az imperializmus hozott létre, amely nálunk még azáltal is fokozódott, hogy belenőtt a hűbériség csökevényeibe: megszűnik az élet érdekessége, elvész az ember egyénisége.

Ez az ellenállás nem új kérdés felmerülését jelenti. Már a *Kommunista kiáltvány* gúnyolódik azon, hogy a burzsoá egyénisége eltiprásáról és meg-

csonkításáról panaszkodik — ha elvész számára a kizsákmányolás lehetősége; s a kizsákmányolás csakugyan integráns része a burzsoá egyéniségének. Így érvelnek nálunk a múlt maradványainak védelmezői. Ez az álláspont sem új. A mai egzisztencialista reakció ősapja, Kierkegaard, már száz évvel ezelőtt ilyen változatban ismétli az angol liberalizmus alaptételét (az én házam — az én váram): „Magányosságom — az én váram." Az imperialista dekadens kultúra védelmezői tehát azt az eltorzító ideológiai állapotot, amelyet e társadalmi rend számukra teremtett, egyéniségük éppen olyan integráns részének tekintik, mint a burzsoá a kizsákmányolást.

Azoknak közülük, akik hajlandók jóhiszeműen és elfogulatlanul elgondolkodni valamely tényálláson, nem árt a következő kérdést meggondolás tárgyává tenni: minden komoly filozófiai magatartás alapténye a közvetlenül adott külső és belső valóság gondolati meghaladása. Itt pedig érdemes szemügyre venni azt a tényt, hogy míg ők maguk irracionalista álfilozófiájukkal belerögződnek abba a közvetlenül adott lelki létbe, amelyet az imperializmus teremtett számukra, addig azok a munkások és parasztok, akikről az imént beszéltünk, gyakorlati magatartásukkal túlhaladnak létük közvetlen adottságain. Tehát ne féltsük a gondolati kultúra színvonalát: éppen filozófiailag ezek a munkások és parasztok — még ha ma nem is tudják, hogy magatartásuk milyen filozófiát rejt magában — az alapvető gondolati magatartás, élet és gondolat viszonylatát tekintve, filozófiailag magasabb színvonalat képeznek, mint az egzisztencializmus, a szürrealizmus stb. hívei.

Az ilyen ellenállás magában véve nem különlegesen magyar probléma. Thomas Mann a mai világnézeti küzdelmeket úgy jellemzi, hogy azok élet és halál, egészség és betegség, felbomlás harcai. De nálunk ennek a kérdésnek különleges hangsúlyt ad a nemzethalál filozófiája és poézise, mely abból a jogosult érzésből fakadt, hogy a régi Magyarország szakadék szélén tengette életét, és minden pillanatban belezuhanhatott a szakadékba. A régi, a nemesi Magyarország eme problematikája egy évszázad előtt még Vörösmarty megrendítő prófétai hangján szólalt meg, most azonban már, az európai dekadencia beáramlása után nem hoz többet létre, mint a halállal való kacérkodás önteltségét. A múlttal való leszámolásnak ily módon egyik legdöntőbb része a közvetlen, a közelmúlttal való leszámolás, mert a dekadencia nálunk mélyen összekeveredett a dzsentroid Magyarország reakciós világszemléletével, és ma még nem alábecsülendő befolyást gyakorol olyan emberekre is, akiknek kulturális tevékenysége egy pillanatra sem lehet közömbös számunkra.

Kell tehát, hogy a társadalmi életben beállt fordulatot fordulat kövesse érzésben, gondolkodásban, világszemléletben. A magyar pesszimizmusnak — sokszor öntudatlan — világnézeti alapja éppen a társadalmi szerkezet igaz mivoltának tabu-volta volt; itt a maiak éleslátásban és önbírálatban sokat tanulhatnának Mikszáthtól. Nem véletlen ezért, hogy nálunk olyan heves a tiltakozás a társadalmi alapok felkutatása, feltárása, hangsúlyozása ellen. Nem véletlen, hogy a „tragikus" magyarság történelemfeletti kontemplációja mögé búvik az ellenállás a népi demokrácia ellen, a viszolygó visszavonulás az építés nehézségei elől. Nem véletlen, hogy ezek az ellenállások és megtorpanások világszemléletileg keresnek igazolást az elvileg kaotikusnak nyilvánított valóság megismerhetetlenségében, az ész tehetetlenségének hangsúlyozásában, a valóság összefüggéstelenségének, észellenességének kiemelésében. A beteg társadalom ideológiai maradványai betegek akarnak maradni, glorifikálják a betegséget az egészséggel szemben.

A marxizmus—leninizmus az egészség világnézete, mert az emberiség magatartásának, meggyógyulásának útját mutatja. Társadalomszemléletének egyik alaptétele, hogy amint az ember önmagát teremtette munkája által emberré, úgy teremtik meg magukat a társadalmi fejlődés folyamán, társadalmi cselekvésük, mindig tudatosabbá váló öntevékenységük révén osztályok, nemzetek, sőt maga az emberiség. (Hogy ez a tevékenység mindig a társadalom adott gazdasági fejlődéséből nő ki, az nemcsak határok megállapítását, hanem a célok, a cselekvési lehetőségek igazi konkretizációját is jelenti.) Ahogy az MKP politikája hazát teremtett a dolgozó magyar népnek, úgy készíti elő a cselekvéssé vált marxizmus—leninizmus azt a világot, mely majdan otthona lesz az egész emberiségnek. 1848 és az azt megelőző magyar kulturális fejlődés — a kor, a társadalmi szerkezet megszabta határok között — errefelé tört. E célok követelése hozta létre a *János vitéz*, a *Toldi* poézisét, ennek nevében bírálnak és vádolnak Eötvös és Vörösmarty.

Az MKP történelmi hivatása volt egy évszázad rothadt megalkuvásait, nemzet- és népárulásait felszámolni. Három évi demokratikus átalakulás után, politikailag és gazdaságilag a legjobb úton vagyunk az újjászületés felé. Ismét felzárkóztunk a világ leghaladottabb népeihez. Kulturális megújhodásunk, mely magasabb színvonalon létrejövő teljesülése annak, amit 1848 legjobbjai akartak, amiért azóta a legkiválóbb magyarok magányosan harcoltak, ez a kulturális teljesedés „csak" ezeknek a magyar vágyaknak teljesedése, „csak" a következmények határozott levonása a ma már épülőben levő új valóságból. Ez a „csak" persze egyúttal

radikális fordulatot jelent, leszámolást a múlttal, szakítást vele. Ennek a szakításnak a hordozója éppen az MKP: éppen az ő következetessége, kérlelhetetlensége, elméleti tisztasága teremti meg azt a szellemi és erkölcsi légkört, amelyben a múlttal szakítani lehet, amelyből a jövő felépítése következik. De a múlt, még a közelmúlt legjobbjai is érezték, hogy erről van szó. Radnóti Miklós Dési Huber halála alkalmából írott versét ezekkel a szavakkal fejezi be:

Éld e rossz világot
és mindig tudd, hogy mit kell tenned érte,
hogy más legyen.

Ezt mondta ki — elsőként — konkrétan és következetesen, ezt valósítja meg — elsőként — konkrétan és következetesen az MKP. Ezzel teremt fordulatot, új korszak lehetőségét a magyar életben, a magyar kultúrában. Mert csakis akkor, ha a dolgozó nép valóságos élete olyanná alakul, hogy a valóságnak belőle kibontakozó megismerése és átformálása szervesen felnőhet a kultúra legmagasabb csúcsáig, csak akkor lehet igazi kulturális újjászületés. Mondottuk: a dialektikus materializmus tanításának egyik alaptétele, hogy az ember, a nemzet, az emberiség önmagát teremti meg saját munkája, saját harcai révén. Ez pedig szükségképpen alulról, a dolgozó népből kell hogy eredjen. Az utolsó század magyar kultúrája éppen ennek az igazságnak tagadásán épült. Annak az igazságnak, amelyet Petőfi a *Föltámadott a tenger* című versében már tökéletesen kifejezett:

Tombold ki, te özönvíz,
Tombold ki magadat,
Mutasd mélységes medred,
S dobáld a fellegekre
Bőszült tajtékodat;

Jegyezd vele az égre
Örök tanúságúl:
Habár fölúl a gálya
S alúl a víznek árja,
Azért a víz az úr!

Az MKP szerepe ebben a történelmi fordulatban az, hogy az alulról meginduló népi megmozdulás határozott irányt, a valóság lényegéből

eredő célokat nyerjen, hogy ne ragadjon meg a pusztán spontán felbuzdulásban. A marxizmus-leninizmus jelentősége ebben a folyamatban az, hogy egyedül az ő segítségével tudatosodhatik a nép spontán mozgalma, egyedül az ő segítségével válhatnak cselekvőkké a ma még habozók és ingadozók, hogy egyedül ez az elmélet képes a nép megmozdulásának irányt szabni, tudatosítani azt, ami benne helyes, leválasztani belőle azt, ami a közösség részére ártalmas, a tudatosság mindig magasabb fokára emelni ezeket a népi megmozdulásokat. A marxizmus-leninizmus elmélete, az MKP cselekvése igazán vezetője a nép fejlődésének: nemcsak azt tudatosítja, amit a dolgozó nép óhajt és akar, hanem a nép objektív gazdasági helyzetének felismeréséből kiindulva, olyan utakat is mutat, amelyeknek jelentőségét a dolgozó nép ez utakon megindulva, ez utakat végigjárva lesz új tudatának immár leválaszthatatlan alkatrészévé. Így az egész magyar társadalom szerkezete gyökerében megváltozik, s e megváltozás gyökeresen új, bár a múlt leghaladottabb hagyományain épülő magyar kultúrát fog teremteni. Ennek az új kultúrának kezdeményezője és vezetője az MKP.

1948

A magyar irodalomtörténet revíziója

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság újjáalakulása nem egyszerű irányváltozást jelent. A társaság munkájának csak akkor van létjogosultsága, ha középpontjába a magyar irodalomtörténet teljes és gyökeres revízióját helyezzük. Ez a kérdésfeltevés kiemeli a társaság tevékenységét a szűk értelemben vett irodalomtörténeti szakszerűségből. Mindenki, aki komoly híve a magyar társadalom demokratikus megújhodásának, élénken érzi ennek az általános revíziónak szükségességét. Mindenki tudja, hogy ez a revízió politikai, társadalmi, irodalmi és pedagógiai szempontból egyaránt nélkülözhetetlen a továbbfejlődés számára; hogy már eddig is messze elmaradtunk a demokrácia fejlődésének valóságos szükségleteitől.

Másrészt a reakció összes hívei akik most mindinkább leszorulva a politikai és társadalmi élet nyilvánosságának porondjáról, az ideológia terén kísérlik meg a demokrácia ellenségeinek összefogását, nyíltan vagy leplezetten tiltakoznak az ilyen törekvések ellen. Azt vetik szemünkre, hogy jogosulatlanul átpolitizáljuk a magyar irodalmat és irodalomtörténetet, hogy ezzel háttérbe szorítjuk, vagy egyenesen meghamisítjuk annak esztétikai szemléletét. Ez az ellenállás, ha nagyon elterjedt is, még nem kristályosodott ki határozott ideológiává, amellyel elvi síkon lehetne polemizálni. Egyrészt a „hagyományok" tiszteletbentartását kívánja (ezekről a hagyományokról a későbbiekben részletesen lesz szó), másrészt elmosni igyekszik a magyar irodalomnak azt az alapvető tényét, amely annak egyik legfőbb értéke, hogy tudniillik a legjobb és legnagyobb magyar irodalom *mindig* politikai irodalom volt. Itt vannak a magyar irodalomtörténet legjobb hagyományai. Elég, ha Petőfire és Aranyra, Adyra és Móricz Zsigmondra, József Attilára gondolunk. Ezt a hagyományt az ellenforradalmi korszak nemcsak „tudományos" eszközökkel hamisította meg, hanem nagy költőink eltorzított kiadásaival is. Az irodalomtörténet

revíziójának tehát első feladata lesz ezeket az eltorzításokat helyreigazítani, eltüntetni.

De feladatunk messze túlmegy a bűnök és hibák jóvátételén. Az irodalomtörténet egész menetének korszerű és tudományos kritikai átfogásáról van szó. Itt azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az irodalomtörténet revíziójának kérdését nem mi vetjük fel először, hogy a revízió problémájának előtérbe tolása magában véve távolról sem a mai nap különös ismertetőjele. Ellenkezőleg. Aki csak egy kissé ismeri a magyar irodalomtörténetet, annak tudnia kell, hogy a magyar társadalom fejlődésének minden kisebb-nagyobb fordulata felvetette az addigi irodalmi fejlődés revíziójának problémáját. Ez történt már Bajza és Toldy fellépésének idején; Gyulai Pál kritikai jelentősége éppen abban áll, hogy a 48-as forradalom bukása és főleg a 67-es kiegyezés után egy ilyen gyökeres újjáértékelést hajtott végre; ilyen revíziót jelentett az első világháború előtti időben a *Nyugat*, a két világháború közötti korszakban a népi irodalom fellépése stb. A magyar irodalomtörténet történetének legfelületesebb, madártávlatból való áttekintése is azt mutatja tehát, hogy ez a fejlődés a többé-kevésbé gyökeres revíziók láncolatából áll. Minden ilyen revízió nemcsak értékromboló, negatíve bíráló jellegű volt, hanem egyúttal felfedezéseket is jelentett, új, addig nem ismert vagy félreismert értékek bekapcsolását a magyar irodalomtörténet lényeges menetébe. Elég, ha arra utalunk, hogyan kerültek egyre jobban előtérbe Vajda és Tolnai a két világháború között; az utolsó évek Mikszáth-vitái szintén mutatják, hogyan jön létre spontánul az ilyen újjáértékelés szüksége.

Ez nem véletlen, hanem minden történelmi megismerés lényegéből fakad: a múlt nem valami statikus, lezárt, mozdulatlan „dolog", hanem objektív folyamat, mely a jelenbe és azon keresztül a jövőbe vezet. A jelen minden megrendülése, a jövő perspektíváinak új (helyes vagy helytelen) feltárulása mindig megvilágít olyan múltbeli áramlatokat, melyeknek igazi jelentőségét a kortársak — nem ismerve a társadalmi-történelmi fejlődés útját — nem voltak képesek felismerni s ennek megfelelően igazságosan értékelni.

Mindezek a szempontok felmerültek a régebbi revízióknál is, azonban ezeknél még csak spontánul; ezért gyakran önkényesen, szinte mindig rendszertelenül, szemponttalanul. (Gondoljunk a *Nyugat*, a népi irodalom kritikai tevékenységére.) Ez a spontaneitás onnan ered, hogy az elmúlt magyar történelem folyamán az írók és a kritikusok túlnyomó része a legjobb esetben is csak ösztönösen sejti a jelenbeli átalakulás igazi társa-

dalmi jelentőségét, s ezért csak ösztönösen viszonyul a múlthoz is, hajtja végre a múlt átértékelését. Ez az ösztönösség esztétikailag a tiszta tartalmiság vagy az elvont formaiság hamis dilemmájában szokott esztétikai kifejezést nyerni.

Ha a magyar irodalomtörténet múltbeli revízióiról beszélünk, különös hangsúllyal kell kiemelnünk a reakciós revíziók fontosságát, hosszú évtizedekre való kihatásukat. Ezek közül a legfontosabb: a 67-es kiegyezést követő magyar akademizmus és az ellenforradalmi korszak „szellemtudománya". Ez utóbbinak kíméletlen bírálata kell, hogy társulatunk működésének homlokterében álljon. Itt, egész röviden csak néhány szempontra hívhatom fel a figyelmet. Mindenekelőtt meg kell vizsgálni azt a társadalmi-történelmi koncepciót, mely az egész irodalmi értékelés tudatos-öntudatlan alapja volt a magyar „szellemtudomány"-ban. A legmélyebb befolyása Szekfű Gyula történelemfelfogásának volt. E felfogásból csak két vezérmotívumot emelünk ki, melyek természetesen egymással a legszorosabb kapcsolatban állanak. Az egyik Magyarország „sorsszerű" kapcsolata a Habsburg-monarchiához. (A „szellemtudomány" itt csak felmelegítette és aktualizálta Kemény Zsigmond 48 bukása után írt ellenforradalmi pamfletjeit.) Ez azután meghatározza az összes magyar szabadságmozgalmak negatív, konzervatív vagy egyenesen ellenforradalmi értékelését. A másik vezető szempont a magyar nemzet sorsának szükségszerű összekapcsolása a nagybirtokos-kapitalista-dzsentri Magyarországéval. Ennek a társadalomnak hanyatlását a „szellemtudomány", mint nemzeti hanyatlást állítja be.

Világos ennek a történelemkonstrukciónak szoros összefüggése az ellenforradalmi korszak politikájának ama fővonalával, mely végül is a német szövetség végzetes útvesztőjébe vitte a magyar nemzetet. (Ez az összefüggés az ideológia terén akkor is fennáll, s akkor is éles bírálatra kényszerít minket, ha a „szellemtudomány" egyes kiváló képviselői, mint például maga Szekfű Gyula is, visszariadtak e vonal végső politikai következményétől, a Hitlerrel való szövetségtől.) Mert az ilyen politikai fordulatok vagy fenntartások sohasem jártak a „szellemtudományi" módszer revíziójával. Ez a módszer pedig nemcsak német import volt, hanem éppen a reakciós német imperializmus vezető áltudományos módszere, olyan módszer, amely lényegében reakciós hamisításokra kényszerítette alkalmazóit.

A „szellemtudományi" módszer az imperialista német reakció talaján nőtt, abból a szükségletből, hogy a német imperializmus haladásellenes, népellenes céljait átfogó ismeretelméleti és történetfilozófiai szintézisek-

kel igazolja. Az imperialista korszak számára nem volt már elegendő a pozitivizmus „tényekkel" operáló haladás- és forradalomellenes magatartása, pozitív reakciós ideálokat kellett kiagyalni és hirdetni. Az imperialista korszak eme reakciós szükségleteit szolgálta ki a „szellemtudományok" módszere.

Itt csak a legfontosabb módszertani kérdést érinthetjük röviden. Ez a szellemi életben megnyilvánuló egyes áramlatok, irányok fetisizálása. A barokk például Szekfűnél nem a társadalom valamely gazdaságilag és történelmileg meghatározott szerkezetének stiláris produktuma, hanem valamilyen fetisizált „szellemi" hatalom, amely e kor minden emberének gondolkodás-, cselekvés- és érzésformáit fatális szükségszerűen meghatározza. Ha tehát a magyar földesúr és paraszt viszonyáról van szó ebben a korszakban, úgy nem a politikai elnyomás és gazdasági kizsákmányolás a döntő motívum, hanem a „barokk lelkiség". E fetisizáción nem változtat semmit, ha egyes történészek vagy irodalomtörténészek nem korszakokat, hanem „típusokat", „alkatokat" duzzasztanak fel örökérvényű „szellemi" hatalmakká. (Lásd Prohászka Lajos *A vándor és a bujdosó* című könyvét, ahol ez az alkatfetisizáció oda fut ki, hogy a német és a magyar nemzet sorsközösségét demonstrálja.) Ez a módszer azután oda vezet, hogy a mai magyar irodalomtörténet tele van álperiódusokkal (Szerb Antal: preromantika; Zolnai: biedermeier).

Ez az egész irány rendkívül veszélyes irodalomtörténetünk fejlődésére. Már a német szellemtudomány — Dilthey-jel és Simmellel kezdve — azon dolgozott, hogy bizonyos társadalmi vonatkozásokat a fent vázolt fetisizáció segítségével, valójukból kiforgatva, beleépítsen a történelemtudományba. Ennek hatása nálunk nagyon mélyen érezhető, mert ezek az általtársadalmi szempontok behatolnak még a haladó irodalomszemléletbe is, még a magukat marxistáknak hivő kutatók szemléletébe is; persze itt vadházasságot kötnek az ugyancsak fetisizáló vulgárszociológiával.

Ezt a veszélyt irodalomtörténetünkben fokozza a „szellemtudomány" segítségével propagált álkorszerűség, álmodernség. Az ellenforradalmi korszak irodalomszemléletében fontos új mozzanat a dekadencia dicsőítése. Úgy lesz beállítva a kérdés, hogy az igazi művészi haladás (a haladás itt a polgári dekadenciát jelenti) és a politikai, társadalmi reakció, dzsentri-Magyarország fennmaradása szükségszerű kapcsolatban állnak egymással. Ez a korszak ellenzéki irodalomszemléletében még világosabban jön napfényre, mint a hivatalos irányzatokban. Ebben az eltévelyedésben urbánusok és népiesek egyaránt részt vesznek; Szerb Antal és Németh László irodalomértékelései igen gyakran közel állnak egymáshoz.

Ha most már a kritika kérdését felvetjük, világos, hogy az lehetetlen az igazi társadalmi alap, az igazi társadalmi fejlődés feltárása nélkül. A ma szükségessé vált revízió tehát a tudatos és tudatosan haladó társadalmi átalakulás szükségszerű következménye. Innen ered a revíziónál követendő általános módszer világossága, lehetne mondani magától értetődő mivolta. Innen ered azonban egyúttal e módszer keresztülvitelének nagy gyakorlati nehézsége.

Térjünk vissza előbbi fejtegetésünkhöz, ahol a múlt és jelen viszonyára mutattunk rá. Ez a szempont szerepelt a letűnt korszakok revíziós mozgalmaiban is. Azonban a régebbi irányokkal szemben már bevezetőben is le kell szögezni, hogy a múlt megismerésének módszertani összefüggése a jelennel egyáltalában nem jelent önkényes szubjektivizmust, bár a polgári múltban ez mindig így volt. Legláthatóbb az ilyen szubjektivizmus a Nyugat-korszak kritikájában; Ignotus és Hatvany Lajos tudatos módszert csináltak ebből az önkényes, állítólag szuverén szubjektivizmusból. Az akkori történelemelmélet is ezt a szubjektivizmust igyekezett ismeretelméletileg alátámasztani, hol némileg leplezve (Rickert), hol egész nyíltan (Croce); még inkább ezen az úton járt az akkor divatos nyugati kritika és esszéizmus.

Mi az igazság? Marx igen világosan megfogalmazta ezt az összefüggést: „Az ember anatómiája a majom anatómiájának a kulcsa. A magasabbra való utalás az alacsonyabb rendű állatfajokban csak akkor válik érthetővé, ha a magasabb már ismert. A polgári ökonómia csak akkor jutott el a feudális, antik, keleti társadalom megértéséhez, amikor a polgári társadalom önkritikája megkezdődött."

Marx ezt az összefüggést a tudománytörténetet illetőleg a kiváló német gazdaságtörténész, Maurer példáján világítja meg: „Az első reakció a francia forradalommal és vele összefüggő felvilágosodással szemben természetesen, mint minden akkori irány, mindent középkoriasan, romantikusan látott, még olyan emberek, mint Grimm, sem voltak szabadok ettől. A második reakció — és ez összefügg a szocialista iránnyal, noha ezeknek a tudósoknak fogalmuk sincs róla, hogy vele függenek össze — abban áll, hogy a középkoron túl a népek őstörténetére bukkan. Itt aztán meg vannak lepve, hogy a legrégibben a legújabbra bukkannak..." Ez vonatkozik Bachofenra és Morganra is.

Ha tehát a magyar irodalomtörténetet tudatos és komoly revíziónak akarjuk alávetni, akkor alapvető szempontunk csak ez lehet: irodalmunk reflexe a magyar nép szabadságáért, függetlenségéért, boldogságáért

vívott harcának. Ezzel a módszer alapvető elvei tisztázottabbak, a konkrét feladatok azonban nehezebbek és bonyolultabbak, mint valaha voltak.

Mert a revízió kérdései — végső fokon — megoldhatatlanok az egész magyar történet revíziója nélkül; e revíziót a legszélesebb értelemben véve, tehát a társadalom- és gazdaságtörténet újjáértékelését, új felkutatását is beleértve. Ha a kérdést így tesszük fel, abban semmiféle lemondás, semmiféle olyan passzív várakozás nem foglaltatik, mintha az irodalomtörténettel foglalkozóknak most már ölbe tett kézzel kellene várakozniok, míg a hisztorikusok a magyar történet revízióját végrehajtották. Éppen ellenkezőleg. Arról van szó, hogy irodalomkutatóink átállítsák tudományos módszereiket: az irodalomtörténet maga is foglalkozzék társadalom- és gazdaságtörténettel, politikai történettel; irodalomtörténészeink ne várjanak arra, hogy a problémákkal összefüggő gazdasági és társadalmi tényeket mikor fogják mások felkutatni, hanem ők maguk végezzenek önálló, az irodalmi vonatkozásokat megalapozó, kiegészítő kutatásokat. Ez az átállítás továbbá azt jelenti, hogy szorosan együtt kell működnie azokkal, akik a magyar történetírás revízióját végzik. Meg kell szűnnie az irodalomtörténetírás izoláltságának a magyar történelmi kutatás többi ágaitól. Ez tudatos és szervezett kollektív munkát jelent.

Másodszor ki kell emelni, hogy az irodalomtörténet revíziójának kérdései — végső fokon — megoldhatatlanok a nemzetközi szempontok szakadatlan figyelembevétele nélkül. Itt ugyanazokkal a nehézségekkel és leküzdésüknek ugyanazon módszereivel állunk szemben. Azzal a módszertanilag nem döntő változattal, hogy szakadatlanul fel kell használni, amit a külföldi marxisták, elsősorban a Szovjetunió tudósai, de az angolok, franciák stb. is létrehoztak.

Természetes, hogy itt a kutatásnak új típusáról van szó, mely elválaszthatatlan a régi típussal történő leszámolástól. Véget kell vetni a magyar és a külföldi irodalom régi stílusú összehasonlításának, akár soviniszta, akár defetista szellemben történt is. Le kell számolni a régi típusú, úgynevezett összehasonlító irodalomtörténet módszereivel, be kell látni a mechanikus hatás- és párhuzamkutatások stb. terméketlenségét. Nem is beszélünk arról a balkáni provincializmusról, amellyel az ellenforradalom irodalomtörténete a külföldi magyar vonatkozásokat tárgyalta; véget kell vetni annak, hogy úgynevezett könyvtári vagy levéltári kutatások segítségével felderítünk olyan külföldi magyar vonatkozásokat, hogy X. Y. XVII. századbeli angol utazónak ízlett-e, vagy nem a magyar konyha.

Az összehasonlító irodalomtörténetnek nemcsak az igazán fontos

magyar kérdésekre kell összpontosítani erőit, hanem azt is látnia kell, hogy minden igazi irodalmi jelenségnek, legyen az író, irány vagy műfaj, alapja a hazai társadalmi szükséglet, Magyarország akkori gazdasági szerkezete, társadalmának fejlődési iránya, osztálytagozódása stb. Csakis ezek magyarázhatják meg, hogy valamely külföldi irány vagy író Magyarországon kire, miért és hogyan hatott.

Ezt a nézőpontot kiegészíti még az is, hogy a külföldi irodalmi jelenségek éppen úgy revízióra szorulnak, mint a magyarországiak. A külföldi irodalomtörténetek éppen úgy újra megírandók, mint a miénk. A revíziónak ez a szükségszerűsége elsősorban vonatkozik a magyar nyelven írt és igen elterjedt világirodalomtörténetekre (Babits, Szerb Antal), valamint az idevágó irodalomtörténeti tanulmányokra, esszékre stb. Nem lehet a magyar ellenforradalmi korszak magyar irodalmát komolyan bírálni az expresszionizmustól a szürrealizmusig terjedő külföldi áramlatok bírálata nélkül.

Végül a magyar irodalomtörténet revíziójának kérdései — végső fokon — megoldhatatlanok esztétikai és világnézeti tisztánlátás nélkül. Itt elsőrendű feladatunk: kíméletlen harc a nyugati dekadens idealista világnézet ellen, ami nélkül másik főfeladatunk, a szubjektivista és formalista esztétika leküzdése lehetetlen. A magyar esszéizmusban, különösen a verselemzésben uralkodó divattá vált egy olyan esztétikai irracionalizmus és szubjektivizmus, amely lényegében csak annyit tudott mondani, hogy mindenféle jelzőkkel körülírta a nyelvcsettintést (jaj be szép!), vagy ajkbiggyesztést (jaj be rút!). Az esztétikai értékelés ilyen irracionalizmusa az egyes esetekben indokolatlan túlbecsüléseket és alábecsüléseket teremtett meg. Azonkívül létrehozta dicsérő és ócsárló terminológiánk teljes elzüllesztését, amennyiben például a „nagy író" kifejezés olyan általánossá vált, hogy az értékelés nyelvi kifejezése úgyszólván megsemmisült.

Ezzel az irracionalista-szubjektivizmussal szemben döntő jelentőségű tény volt, hogy 1945 óta ismertté vált Magyarországon is és hatni kezdett a marxista esztétika. Ez esztétika legfontosabb elvei, a visszatükrözés elmélete, a realizmus fogalmának új meghatározása stb. nélkülözhetetlen elemei a magyar irodalom újjáértékelésének. Nagyon fontos továbbá az is, hogy irodalomtörténészeink köztudatába átmenjen a marxista filozófia „pártosság"-felfogása is. Csak ha a fejlődésben magában felismerjük ezt az elevenen ható pártosságot és tudatosan magunkévá tesszük — a haladásért foglalván pártot —, csak akkor tudjuk az objektív történelmi folyamat igazi valóságát helyesen megérteni. Ezzel

ellentétben minden, a politika, a világnézet, az esztétika iránt közönyös, úgynevezett tiszta történelemszemlélet, vagy esztétikailag szubjektivista, irracionalista, relativista irodalomtörténet eleve terméketlenségre van kárhoztatva.

Ha így tesszük fel a kérdést, rögtön szemünkbe ötlik történelmi fejlődésünknek egyik fontos, felette negatív mozzanata: a magyar filozófiai kultúra hiánya. A ténymegállapítás egyáltalában nem újkeletű; már Erdélyi János is panaszkodott emiatt. Persze, tudnunk kell, hogy itt nem egyszerű hiányról van szó, hanem — különösen 1867 óta — a magyar társadalmi viszonyokból szervesen kinövő elvtelenségről, aminek következményeit sokan érezték, ha okaival nem is voltak tisztában. A filozófiai kultúra hiánya élénken megnyilvánult a maguk korában haladó irányokban is. Így a *Nyugat*ban ez, mint tartalomtól, világnézeti általánosításától elforduló esztéticizmus nyilvánult meg; világosan látható Osvátnál, még pregnánsabban Kosztolányinál, de számos maradványa megtalálható mai irodalmunkban is. Ugyancsak a filozófiai kultúra hiányával van összefüggésben, hogy a visszahatás ezekre a formalisztikus felfogásokra a legtöbbször tisztán tartalmi, meztelen politikai tartalmak szembeszögezése a formalisztikus irodalomszemlélettel; ezt láttuk Tisza István fellépésében a *Nyugat*tal szemben, ezt látjuk — bármilyen paradox módon hat ez az összehasonlítás — nemegyszer a vulgármarxizmusban. Ezen a kettősségen nem segít semmit, ha, amint az különösen a baloldalon olykor létrejön, eklektikus kettős könyvvitellel állunk szemben, ahol is a világnézetileg vulgarizált haladás össze van kapcsolva egy *tőle független esztétikai értékeléssel*; ennél a *módszernél* is minden a régiben marad.

A Magyarországon uralkodó világnézeti kultúra hiánya, a belőle szükségképpen következő filozófiai kritikátlanság nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az ellenforradalmi korszakban a legreakciósabb világnézetek is akadály nélkül beáramolhattak hozzánk. (Elég a „szellemtudomány"-nyal való összefüggésre utalni.) Ugyanakkor főleg a népi írók mozgalmában, de nemcsak ott, lélektelen empirizmus jön létre, mint menekvés a puszta tények felé az igazi világnézeti kérdések eldöntése elől. És itt nem véletlen, hogy ez az empirizmus igen könnyen és igen gyakran átcsap a reakciós miszticizmusba; a népi romantikában többször elment egészen a fajelméletig. Így ezen a területen éppen úgy nyitva áll minden ajtó a reakciós világszemléletek előtt, mint magában a „szellemtudomány"-ban.

A mi feladatunk ezen a téren: éles és határozott, könyörtelen kritiká-

val összekapcsolt állásfoglalás az esztétikai és világnézeti reakció ellen, a dekadencia ellen a világnézet és a művészet területén. Az irodalomtörténet feladata: világnézet és alkotás — bonyolult — kölcsönhatásait konkrétan, elméletileg és történelmileg megalapozottan felkutatni. Ez harcot jelent minden vulgarizáció ellen, a valóság mindenfajta leegyszerűsítése és torzítása ellen, legyen az vulgárszociológia vagy „szellemtudomány", vagy eklektikus kettőskönyvvitel. Egy régebbi előadásomban utaltam arra, hogy közkeletű irodalomszemléletünk egy áldilemma előtt áll: azt hiszi, hogy csak Esti Kornél vagy Upton Sinclair esztétikája között választhat. A dilemma hamis. Mind a kettőt el kell vetni.

Feladataink sokrétűsége, bonyolultsága parancsolóan előírja számunkra a kollektív munka szükségszerűségét. A magyar irodalom revíziójának összes vitás kérdéseit szóban és írásban kell minél szélesebb körben megvitatni. Igazi munkamódszerünk csak az ilyen típusú kollektív munka lehet. Azonban felmerül az a kérdés, hogy kik vegyenek részt ebben a munkában. Már az eddig elmondottak is világossá teszik a választ: túl kell mennünk a puszta irodalomtörténeti szakemberségen. Ez nem jelenti semmiképp sem a szaktudás lebecsülését, de mindenekelőtt már kezdetben is fel kell vetni azt a kérdést: hol van az az ember, aki az itt érintett kérdések összességében szakember volna, szakember lehetne? Legkevésbé az irodalomtörténész eddigi típusa. Az irodalomtörténeti szakismeretek rendkívül fontosak, nélkülözhetetlenek, de sohase felejtsük el, hogy összességük is csak egy mozzanatot tesz ki abban a teljességben, amely szükséges a magyar irodalomtörténet igazi revíziójához.

De ezen felül rá kell mutatni az irodalomtörténet eddigi fejlődésének egy fontos sajátosságára, mely természetesen nem a magyar irodalomtörténet különlegessége, sőt az önállóan megalapozott irodalomtörténetekben, melyek nem lerakatai idegen eredményeknek, mint a miénk a németnek, még pregnánsabban megnyilvánul. Ezt a sajátosságot úgy lehetne röviden fogalmazni, hogy az irodalomtörténet új szempontjai — jóban-rosszban — sohasem az irodalomtörténet belső fejlődéséből, saját dialektikájából nőttek ki, hanem mindig kívülről vitték be őket az irodalomtörténetbe: a költészetből, a filozófiából, a társadalomtudományból, a politikából stb. Gondoljunk a német irodalomtörténetre Herdertől Gundolfig és rajta túl napjainkig. Az új szempontokat, az új módszereket sohasem irodalomtörténeti szakemberek hozták: vagy költők voltak (Lessing, Schiller, Heine stb., a mi időnkben Stefan George),

vagy filozófusok (Schelling, Hegel stb. egészen Diltheyig és Simmelig), vagy politikai publicisták (Mehring), stb. Nincs olyan eset a német irodalomtörténet átalakulásában, hogy valamilyen lényegbevágó újítás szakmabeli irodalomtörténésztől indult volna ki; még az imperialista kor irodalomtörténetének reakcióssá válásában is a szoros értelemben vett szakemberek csak végrehajtó közegek, csak a mások által teremtett módszerek alkalmazói voltak. Ugyanez a helyzet minálunk is, mindössze azzal az eltéréssel, hogy a mi irodalomtörténetünk készen vette át a németektől teremtett reakciós módszereket.

Társaságunk le kell, hogy vonja ennek a helyzetnek összes következményeit. Széles közreműködő gárdát, széles kollektívát óhajt szervezni. Fel akarja használni az irodalomtörténészek szaktudását, de munkájába egyrészt be akar vonni minden irodalmi kérdések iránt érdeklődő költőt, írót, kritikust stb., másrészt meg akarja teremteni a szakadatlan, az eleven kapcsolatot a társadalomtudományok és történelem, a filozófia és az esztétika művelőivel, továbbá — amennyire a körülmények engedik — be akarja vonni munkánkba azokat a politikusokat és publicistákat, akik foglalkoznak az irodalom és a művészet kérdéseivel, végül, de nem utolsósorban tudományosan aktivizálni akarja a pedagógusok minél nagyobb tömegeit.

Az a revízió, amely a magyar irodalom történetében ma esedékes, szükségképpen *egyetemes* jellegű. Éppen ezért, mert tartalmilag is, módszertanilag is ilyen egyetemes revízió végrehajtására egyesültünk, lehetetlen a megindításkor átfogó, tartalmi jellegű programot adni. Ez az elérendő eredmények előlegezése volna, tehát éppen az, amit nem akarunk.

Csak néhány főszempontot emelhetünk ki. Mindenekelőtt: nem lehet elégszer és nyomatékkal hangsúlyozni, hogy kiindulási pontunk, kutatásaink alapja nem lehet más, mint a magyar nép konkrét helyzete. Itt rögtön felmerül egy szempont, amely a régi magyar irodalomtörténetben igen nagy szerepet játszott: kis nép vagyunk, nem tartozunk a világtörténet sorsát eldöntő nagy nemzetek közé. Ebből régen igen sokféle és igen sokféleképpen helytelen következtetést vontak le. A legnyilvánvalóbb a nálunk mélyen begyökerezett világirodalmi nagyzolás. Úgynevezett tudományos tanulmányainktól egészen az iskolai dolgozatokig lehatol ez a gyökerében helytelen beállítottság. Minden magyar irodalmi jelenséget összevetnek valamely párhuzamos külföldivel és az összehasonlítás kivétel nélkül a magyar alkotások javára dől el. Még gimnazista

koromból emlékszem, hogy nem volt szabad az *Ember tragédiájá*ról iskolai dolgozatot írni annak kimutatása nélkül, hogy az minden tekintetben magasan felette áll Goethe *Faust*jának. (Ennek a nagyzolásnak provinciális kiegészítése a „külföldi kapcsolatok" ama tárgyalása, amelyről már beszéltünk.)

„Elméletté" duzzadt fel ez a nagyzolás, amikor a magyar irodalom teljes önállóságát, minden európai fejlődéstől való gyökeres függetlenségét akarják valamiféle ősmagyar — többé-kevésbé faji — „alkat"-ból levezetni. A Beöthy Zsolt-féle „volgai lovas"-tól napjainkig megtaláljuk ezen „elmélet" legkülönbözőbb változatait.

A világirodalmi nagyzolás dekadens kiegészítése és megfelelője a „tragikus magyarság", az „egyedül vagyunk" világnézete. Itt a dzsentri-Magyarország hanyatlásának szimptómái kapcsolódnak össze a nyugati dekadencia irracionalista nihilizmusával, nem látva, nem akarva látni a paraszti népek halhatatlanságát, azokat a nemzeti megújhodási lehetőségeket, amelyeket a munkások és parasztok uralomrajutása minden nép számára jelent. A dzsentri hanyatlás-ideológiájáról van itt szó, még akkor is, ha a népi írói mozgalmon belül, a népiség köntösében jelentkezik. Éppen a mai helyzetben nagyon fontos tisztán látni, hogy az ellenforradalmi korszakban kifejlődött parasztromantika, még ha szubjektíve ellenzéki célzatú is, nemcsak politikai vonalában, közvetlenül vagy közvetve reakciós, hanem álparaszti is, mint a dekadens dzsentri-ideológia átvitele a parasztságra.

Ezzel a felfogással a legszorosabb összefüggésben áll a magyar nemzet szabadságával, függetlenségének lehetőségével szemben megnyilvánuló defetizmus, a Habsburg-kapcsolatok „sorsszerűségén" kezdve (Kemény Zsigmondtól Szekfü Gyuláig), egészen a Hitler-szövetség fatalisztikus vagy lelkesült elismeréséig.

A felszabadulás óta létrejött új világhelyzet azt eredményezi, hogy a „nyugatosság" iránya végső következményeiben ebben az irányban fut. A régi „nyugatosságnak" még más volt a tendenciája: a Tisza-korszak Magyarországával szemben viszonylagos haladást jelentett, ha a nyugati fejlődésre apelláltak. Természetesen itt is beállt ennek a szempontnak fetisizálása, a nyugati hatás és a honi talajon nőtt irodalom helytelen szembeállítása, ami nagymértékben hozzájárult irodalmi fejlődésünk kettészakadásához, a magyar irodalom haladó egységének felbomlasztásához. A két világháború közötti korszak „nyugatos" áramlatait átmenetnek tekinthetjük az itt vázolt két véglet között: viszonylag jogosult volt akkor is a Horthy-korszakot a polgári demokratikus Nyugattal

szembeállítani, azáltal azonban, hogy a magyarországi reakciónak kizárólag Nyugaton keresték ellenlábasait és ellenszereit, egyrészt elhomályosították azt az összefüggést, mely a Horthy-uralom és a nyugati imperializmus között szakadatlanul fennállott, ami nélkül a Horthy-uralom tartóssága lehetetlen lett volna, másrészt eltakarták a magyar közvélemény előtt azt a társadalmi és kulturális megújhodást, amely a felszabadult szovjet népben végbement.

Mindezekkel a helytelen felfogásokkal szemben csak úgy tudjuk az igazi fejlődést és annak helyes ideológiáját megragadni, ha a magyar történelem alapvető társadalmi kérdéseihez megyünk vissza. Az alapvető kérdés itt: gazdasági és társadalmi elmaradottságunk, amelynek kulturális elmaradottságunk csak következménye. Ez az elmaradottság pedig — közismert tény — arra vezetendő vissza, hogy minálunk sokkal tovább élt és uralkodott a hűbériség, mint Nyugat-Európában bármely más országban. Az abszolút monarchia, mint átvezető állapot a polgári társadalomhoz, mely Nyugaton a hűbériség gazdasági és társadalmi felbomlásából szükségképpen létrejött, minálunk nem létezett, vagy csak epizodikusan, eltorzított formában; főképpen azért, mert a hűbéri társadalomból kinövő városi kultúra nálunk minden tekintetben sokkal gyengébb volt, mint Nyugaton; a Habsburgok abszolutizmusa, mint idegen uralom, nem akarhatta és nem tudhatta azokat a feladatokat teljesíteni, amelyek az abszolút királyság angol vagy francia formájából következtek. A XVIII. század végének és a XIX. század első felének magyar küzdelmeit e fejlődés maradványainak felszámolásából folytatott harc tölti be, ahol is a magyar fejlődés számára jellemző a középnemesség vezető szerepe és a polgári és plebejus rétegek számbeli gyengesége ebben a fejlődésben.

A 48-as forradalom bukásától a felszabadulásig terjedő korszak gazdasági és társadalmi alapvető ténye, hogy Magyarország a kapitalista fejlődésben a „porosz utat" követi. Lenin „porosz úton" az olyan kapitalista fejlődést érti, amely a hűbéri birtokmegosztás stb. fenntartása, konzerválása, új funkciókkal való ellátása segítségével fejleszti ki a kapitalizmust, ellentétben az „amerikai úttal", ahol ilyen maradványok nincsenek vagy alig vannak, ahol a kapitalizmus teljesen a maga képére formálja át az egész társadalmat. (Világos, hogy például a nagy forradalom-teremtette Franciaország fejlődése szintén ilyen „amerikai út".) Ez a gazdasági és társadalmi fejlődés bizonyos párhuzamosságokat teremt a magyar, valamint a német és a lengyel fejlődések között. Ezeknek a hasonlóságoknak kiderítése felette tanulságos lehet, persze csak

akkor, ha egyúttal kiemeljük azt is, amiben e fejlődések egymástól eltérnek. Például mind a három esetben látható, hogy a hűbériség megmaradása és a nemzeti egység létrejöttének hiánya a három nemzetben igen különböző konkrét formák közt valósul meg, aminek aztán döntő következményei vannak a kulturális fejlődések különbözőségeire.

Csak ha a magyar történelem alapvető társadalmi jellegével tisztában vagyunk, tudjuk megfelelően értékelni a 48-as forradalom egyedülálló jellegét nemzetünk történetében: akkor, csak akkor állottunk egy szinten a kortárs világ leghaladottabb fejlődésével. Ennek helyes értékeléséhez persze az is tartozik, hogy milyen kevéssé volt az akkori vezető magyar értelmiség felkészülve Magyarország ilyen ugrásszerű fellendülésére; hogy Petőfi fel volt erre készülve, ez teszi őt ideológiailag egyedülálló jelenséggé a magyar irodalomban.

A 48-as forradalom különleges helyzetét a magyar fejlődésben csak azóta értettük meg, amióta egy hozzá hasonló sorsfordulatot átélt az egész magyar nemzet: az 1945-ös felszabadulást. Természetesen ennek a fordulópontnak irodalmi jelentőségét szintén csak a társadalmi harcok konkrét történetéből lehet megérteni. Csak ha látjuk, hogy egyrészt mennyivel szélesebb és szervezettebb volt e társadalmi átalakulás tömegbázisa, mint 1848-ban, ha látjuk, milyen minőségi változást idéz elő, hogy most a munkásosztály az átalakulás vezetője és nem, mint akkor, a középnemesség, nem mint régebbi forradalmakban a polgárság vagy a városi plebejus rétegek; másrészt, ha mindig tisztában vagyunk azzal, hogy míg a 48-as forradalmat a magyar nép tisztán saját erőivel vívta meg, az 1945-ös felszabadulást annak köszönhetjük, hogy a Vörös Hadsereg szétzúzta a Hitler-fasizmust és magyarországi csatlósait: csak ebben az összefüggésben érthetjük meg az új fordulat irodalmi következményeit is. Egyfelől azt, hogy most nem egy izolált plebejus zseni, mint Petőfi, áll szemben, kisszámú hasonló érzésűektől támogatva, az átalakulást meg nem értők többségével, hanem az átalakulást osztálytudatos tömegek vezetik és irányítják. Másfelől azt, hogy a nem saját erőnkből kivívott átalakulás lassítóan hat a régi ideológiák felszámolásában. Ehhez hozzájárul az, hogy míg a 48-as forradalomban teljes erejével részt vehetett a reformkorszak úgyszólván minden abban kibontakozott tehetsége, addig az igazi haladás tábora az ellenforradalom idején — nem véletlenül — legjobbjait vesztette el. (Bartók, Derkovits, Dési-Huber, József Attila, Radnóti.)

Ezek a nagy fordulópontok határozzák meg a magyar irodalomtörténet periodizációját. Ebben a kérdésben is nagyon világosan ki kell emelnünk,

hogy a periodizáció nem külsődleges kérdés, nem technikai célszerűség az áttekinthetőség kedvéért, hanem az irodalmat, mint a nemzeti élet szerves alkotórészét tagolja olyan korszakba és szakaszokba, amelyek belső fejlődésének (és nemzetközi vonatkozásainak) megfelelnek. Természetesen itt is figyelembe kell venni a dialektika amaz alapvető elvét, hogy élesen megvont határok a valóságban nem léteznek sehol sem. Nemcsak jelentékeny írók életfejlődése eshetik több irodalmi korszakba, ahol persze mindig konkrétan megvizsgálandó, nem jelent-e a legtöbb jelentékeny írónál az új korszak egyéni fejlődésében is új fejlődési szakaszt (Arany János 48 előtt és után), hanem az is kétségtelen, hogy ez előző korszak irodalmi irányai tovább élnek az új korszakban és az új irányok előfutárjai már felléptek a régiekben. A periodizáció jogosultságát tehát az határozza meg, hogy az irodalom *egészét* tekintve, megállapíthatók-e ebben a tekintetben lényegbevágó változások, funkcióeltolódások. Semmi esetre sem szabad a periodizációt jelző dátumokat mechanikus kizárólagossággal és merevséggel értelmezni.

Ezekkel a megállapításokkal, úgy gondolom, megállapíthatjuk, hogy a magyar irodalom történetében, a 48-as forradalom jelentette a döntő fordulópontot. Ami a 48-at megelőző új irodalmi fejlődést illeti, nagyon valószínűnek látszik, hogy a forradalmat előkészítő ideológiai és irodalmi fejlődést az akkori civilizált világ legnagyobb nemzetközi eseményei, a nagy francia forradalom (Martinovics-összeesküvés) és az 1830-as júliusi forradalom tagolják. Még világosabban látszik, hogy a 48 utáni magyar irodalmi fejlődés döntő fordulópontjai a 67-es kiegyezés és az 1918—1919-es forradalmak. (Későbbi konkrét kutatások feladata lesz kimutatni, hogyan tagolódik az 1867-től 1918-ig terjedő szakasz két részre, ahol is a határvonalat a magyar gazdasági és politikai fejlődésnek az imperialista korszakba történt belépése jelzi.) Semmi esetre sem lehet azonban az irodalmat tisztán irodalmi események alapján periodizálni, ahogy például Négyesy László tette, aki szerint az Akadémia megalapítása jelent új korszakot a magyar irodalomban stb.

Az irodalomtörténet ilyen periodizációja tehát harcot jelent mind a tisztán irodalomtörténeti, filologikus elméletek, mind a formalisztikus teóriák, a „szellemtörténet" fetisizált konstrukciói (preromantika, biedermeier stb.) ellen. Az itt vázolt értelemben történő periodizálás azt jelenti, hogy az irodalmat a maga mozgásában s e mozgás nemzetközi vonatkozásaiban szemléljük, vagyis, hogy az irodalomtörténet központi feladata: a nemzeti életben, az irodalomban összeütköző irányok harcának felderítése. Ez természetesen azzal jár együtt, hogy nem állhatunk meg

az irodalmi irányok pusztán irodalmi jellemzésénél, még kevésbé annál, amit az egyes irodalmi irányok képviselői önmagukról, saját tevékenységükről és céljaikról gondoltak. Az irodalomtörténet feladata itt: éppen azt napvilágra hozni, ami az irányok harcának *objektív* társadalmi alapja volt, megmutatni, hogy ez a társadalmi tendencia hogyan nyilvánult meg az irányok harcának világszemléletében, irodalomfelfogásában és irodalmi alkotásában.

A központi kérdés tehát az irányok harca. És a revízió itt éppen abban állt, hogy ezeket sokkal mélyebben, társadalmilag is, világszemléletileg is, művészileg is konkrétabban ragadjuk meg, mint ahogyan eddig történt. A magyar irodalomtörténet irányharcait elvi magaslatra kell felemelni, ki kell ragadni a személyes anekdoták atmoszférájából (Gyulai Pál és Tolnai Lajos viszonya).

Ha az irányok harcára ilyen döntő súlyt helyezünk, akkor természetesen igen jól tudjuk, hogy számos nagy költői egyéniség (Vörösmarty, Arany, Babits) sohasem szubszumálható maradék nélkül valamely irány alá. Ez azonban távolról sem jelenti azt, mintha az ilyen írók kívül állottak volna koruk irányharcain, mintha őket magányos, korukkal össze nem függő, koruktól idegen zseniként kellene tárgyalni, mintha vissza kellene nyúlni az „alkat" valamely őseredeti, változásra képtelen formájára. Ilyen irodalomtörténeti legenda az öregedő Arany neuraszténikus érzékenysége, mint speciálisan modern „alkat", ami nálunk Babits esszéje óta annyira el van terjedve. Azt hiszem, ha a 48 előtti és 48 utáni (különösen a 67 utáni) Arany személyiségét konkrét vonatkozásba tudjuk hozni Magyarország társadalmi fejlődésével ebben a korszakban, ez a „rejtély" igen könnyen feloldható. Az ilyen kutatásokban sohasem szabad elfelejteni, hogy a magányosság, az izoláció éppen úgy konkrét társadalmi-történelmi kategória, s azért társadalmilag és történelmileg éppen úgy konkretizálható, mint a maradéktalan hozzátartozás valamely irányhoz. Az elemzés itt nehezebb és bonyolultabb, mint a második esetben, de ez a kérdésfeltevés és a módszer lényegén mit sem változtat.

Az irányok harcának középpontba helyezése a legszorosabban összefügg azzal, hogy az irodalomszemlélet, a kritika történetére sokkal nagyobb súlyt kell helyezni, mint ahogy ez eddig történt. Rendkívül fontos és tanulságos lenne, ha monografikus kutatások jönnének létre arról, hogy mi volt az egyes költők, az egyes irányok sorsa a magyar közvéleményben. A társadalmi fejlődés osztályszempontjai itt direktebben, kézzelfoghatóbban nyilvánulnak meg, mint magukban az alkotásokban. Minden kor-

szakot nagymértékben jellemez az, hogy mit lát meg, mit emel ki, mi mellett megy el és — főképpen —, hogy miért. Ezeknek a kérdéseknek felkutatása egyszersmind annak felderítését is jelenti, hogy valamely korszak és annak reprezentánsa gondolkodásában hogyan függ össze elméleti, politikai, társadalmi szemlélet az esztétikaival. (Gyulai, Péterfy, *Nyugat*, népiesek stb.) Itt is túl kell menni az ilyen szemléletek „immanens" megértésén, vagy egyes hamisnak látszó álláspontok puszta bírálatán. Ki kell mutatni az itt megnyilvánuló összefüggések, befolyások, meglátások, korlátok stb. igazi mivoltát és összefüggését a magyar társadalom fejlődésével.

Ha ezeket az összefüggéseket konkrétan tanulmányozzuk, akkor mindenütt múlhatatlanul fel fog merülni a magyar gondolati kultúra gyengesége, önállótlansága, elmaradottsága: nincs magyar filozófia. Ennek társadalmi alapjai múlhatatlanul felkutatandók, mert a magyar irodalomban igen gyakran felmerülő provincializmusnak ez a hiány egyik legfontosabb ideológiai gyökere.

A provincializmust természetesen szintén nem szabad formálisan felfogni, ahogy nálunk szokták, mintha az kizárólag a nyugati műveltség hiányából állna. Ellenkezőleg. A legmodernebb nyugati ideológiák vagy művészi irányok számos importja a magyar provincializmus csúcspontját jelzi. Mert a provincializmus igazi értelme felületi problémák lényeggé felduzzasztása és vakság a korszak igazi kérdéseivel szemben. Ilyen provincializmus volt a magyar egyetemek iskolás akadémizmusa, a német „szellemtudomány", a francia szürrealizmus kritikátlan behozatala stb. A provincializmus leküzdésének ideológiai útja a gondolati kultúra kifejlesztése, a kor igazi nagy kérdéseinek helyes általánosítása és a hazai problémákra való konkrét alkalmazása. Nem véletlen, hogy az igazi nagy filozófiák világtörténeti népek világtörténeti fordulatai idején keletkeztek. (Ez vonatkozik Spinózára is.) Ebben a tekintetben ismét döntően fontos, hogy felismerjük a mai helyzet gyökeresen új lehetőségeit gondolati kultúránk részére: a felszabadulás óta, mint egy haladó világmozgalom részének megvan a lehetőségünk arra, hogy kiemelkedjünk a provincializmusból. Ebben a tekintetben ismét analóg a helyzetünk a 48-as forradalommal. Ma megvan a társadalmi lehetősége annak, hogy a magyar irodalom korszakunk központi kérdéseit megfogalmazza, általánosítsa és általános érvénnyel ábrázolja.

Ezeknek a szempontoknak adnak ismét lehetőséget a múlt történetének termékeny revíziójára. Mert innen érthetjük meg csak igazán a múlt tendenciáit, kísérleteit, a jelen felé történő utalásait, sikereinek és siker-

telenségeinek fokait. Itt a magyar irodalomtörténet számára sok újból felderítendő kérdés merül fel. (Például: Erdélyi János és a magyar hegelianizmus kérdése.)

Mindezzel új megvilágításba kerül irodalmunk művészi fejlődése is. Közismert tény, hogy a magyar irodalomban — ellentétben a nyugati és az orosz fejlődéssel — a líra az uralkodó műfaj. A tény maga régen közismert, de a felelet módszerét eddig csak Révai József fogalmazta meg Ady-tanulmányában. Ő, szerintem helyesen, az alapproblémát abban látja, hogy az újabb magyarországi fejlődés osztályellentéteinek foka és jellege kereszteződik a magyar függetlenségi és nemzetiségi kérdéssel. (Itt ismét a hűbériség társadalmi megmaradása az alap.) És Révai igen helyesen hozzáteszi, mint döntő mozzanatot, hogy nincs olyan magyar társadalmi erő, amely az ellentmondások e szövevényében egységet tudna teremteni. Ennek az egységnek a hiánya hozza létre, hogy a nagy, a társadalom totalitását ábrázoló műfajok, a regény és a dráma nálunk a második vonalba szorultak, mert az egység objektív hiányát csak a líra eszközeivel lehet művészi egységbe olvasztani. Ezt az elméletet kell, véleményem szerint, továbbfejleszteni, konkretizálni, kiépíteni, ha irodalmunk művészi fejlődésének alapkérdését helyesen akarjuk megragadni.

Itt is társadalmi problémáink jelenbeli megoldása a múlt megértésének kulcsa. Révai azért fogalmazhatta meg helyesen ezt a kérdést, mert a kommunista párt elméletében benne foglaltatik a magyar társadalmi ellentétek egységes megoldásának útja és módszere. S mivel ez az elgondolás a felszabadulás óta a gyakorlatban megvalósult, egészen új lehetőségek nyílnak meg a magyar irodalom és a magyar kultúra előtt; e lehetőségek fényében, a megváltozott új társadalmi szerkezet megvilágításában áttekinthetővé válik az egész elmúlt korszak művészi nagysága és problematikája.

Persze: nem szabad Révai elméletét sematizálni és vulgarizálni. Ő épp oly jól tudja, mint mi, hogy volt a magyar irodalomban *Bánk bán* (ha mint kivételes, problematikus, nem ismétlődő jelenség is, melynek jellege szintén innen vizsgálandó meg), volt Eötvös és Jókai, Mikszáth és Móricz. Mindenki közülük — és a komolyan veendő kisebb regényírók is — a maguk módján egy bizonyos nekifutást jelentettek az ellentétek egysége felé. S itt mindenütt konkrétan megvizsgálandó, hogy mindegyik író mit látott ezekből és lehetséges egységesítésükből (mit tudatosan, mit ábrázolásban), mi volt előtte eltakarva, mit ért el, hol maradt

el? Csakis innen érthetők meg a magyar dráma és regény konkrét stílusproblémái. (Például az anekdotikus elbeszélésstílus.) Innen vetendő fel a magyar realizmus kérdése is.

De volt a magyar irodalomban olyan epika is, mint a *János vitéz*, mint a *Toldi estéje*. Ez természetesen, mint arra Arany-tanulmányomban rámutattam, társadalmilag meghatározott, egyedülálló eset a magyar, sőt a világirodalmi fejlődésben. Itt a magyar társadalmi fejlődés felvetette egy sajátosan új epika lehetőségét. Ez a lehetőség semmisült meg 1849-cel; ennek az útnak zsákutcává válása az igazi oka az Arany-tragédiának.

Vagyis: a tényeknek megfelel a líra elsődlegességének megállapítása a magyar irodalomban. Ámde ennek kimondása távolról sem jelent megoldást, hanem csak kérdésfeltevést. A konkrét kutatás itt nem fejeződik be, hanem ellenkezőleg, itt kezdődik. Innen határozható csak meg a magyar és az európai líra viszonya, különösen 49 körül és az imperialista korszakban. (Lásd például, amire Révai is utal, Ady viszonyát jelentékeny lírikus kortársaihoz.) Az, hogy a magyar líra nem tudott nemzetközi hatáshoz jutni, annak oka nem kizárólag a fordítási kísérletek sikertelensége, hanem a magyar líra alapélményeinek — a fent vázolt okokból létrejövő — nehezen közölhető volta olyanokkal, akik nemzetünk sajátos problematikáját nem ismerik. Itt nagyon tanulságos volna megvizsgálni, miért lett más kis népeknél az imperialista korszak előtt és alatt regény és dráma vezető műfajjá, miért volt ott lehetséges széles nemzetközi hatás? (Gondoljunk a skandináv irodalomra.)

Ha így tekintjük a műfaj- és stílustörténetet, akkor az magába foglalja irodalmunkban a magyar nép egész sorsát, feltéve, hogy képesek vagyunk ezt a sorsot az irodalomból megfejteni. Ez természetesen csak akkor lehetséges, ha egyrészt a társadalmi-történeti helyzetet igazán konkrétan felkutatjuk és kidolgozzuk, másrészt, ha társadalmi alap és művészi forma viszonyát nem vulgarizáljuk.

A magyar irodalomtörténet eddig vázolt kérdései konkrétabban vetik fel, mint ahogy ez eddig történt, a haladás kérdését. Most már abban a helyzetben vagyunk, hogy a haladás irányát és tartalmát, a haladó, a forradalmi író fogalmát konkrétabban tudjuk meghatározni. Itt is döntő kérdése újabb irodalomtörténetünknek Petőfi, Ady és József Attila központi helyének kijelölése és e központi hely konkrét társadalmi és művészi okainak kidolgozása. Ennek azonban semmiképp sem szabad azzal járnia, hogy a többi nagy, jelentékeny vagy tehetséges íróval szemben igazságtalanság történjék, ahogy az újabb kritikánkban már egynéhány-

szor megtörtént. Révai József március 15-i beszédében igen helyesen emelte ki, hogy Petőfi jelentőségének értékelése nem szabad, hogy például Vörösmarty lekicsinyléséhez vezessen.

Mindenekelőtt tisztázandó tehát haladás és irodalom viszonya. A haladás fogalmának el kell veszítenie azt az elvont, gyakran tisztán kulturális, sőt tisztán irodalmi jelleget, amellyel nálunk a polgári publicisztikában és kritikában használni szokták. A haladás elsősorban gazdasági és társadalmi kategória. Nálunk hosszú ideig a hűbéri maradványok elleni küzdelmet jelentette, amely az imperializmus korszakában kapcsolódott össze, persze felette bonyolult módon, a szocializmus előkészítéséért vívandó küzdelemmel.

Ennek belátása azt jelenti, hogy az elmúlt korszakok íróinál mindenekelőtt meg kell vizsgálni társadalmi és történeti konkrét helyzetük konkrét lehetőségeit. Üres elvontság és merev vulgarizáció volna, ha régi írók haladó mivoltát abból a szempontból mérlegelnénk, hogy állásfoglalásuk a mai nézőpontból mennyire volna haladó. A gondolati kultúra, a társadalomfilozófia feladata minden egyes esetben konkrétan kielemezni, hogy mi volt ebben az adott helyzetben a haladó világnézet. Ahol is nagyon fontos különbséget tenni forradalmi és haladó állásfoglalások között, hogy ne kényszerüljünk bele olyan jelentékeny írók igazságtalan megítélésébe, akik ugyan a maguk idejében a haladást képviselték, de anélkül, hogy osztályhelyzetük és egyéni fejlődésük következtében forradalmárok lettek volna. Természetesen ezt a megkülönböztetést sem szabad elvontan sematizálni. Éppen a nagy társadalmi válságok idején gyakran előfordul, hogy valamely tegnap még haladó világszemlélet képviselete a forradalmi válságban konzervatív, sőt reakciós jelleget ölt. Ez különösen a 48-as, a 18—19-es és a felszabadulással meginduló fordulatra vonatkozik.

A magyar fejlődés eddig vázolt sajátosságából következik, hogy a kapitalizmus ellentmondásai, komplikálódva a magyarországi fejlődés „porosz útjával", igen fontos szerepet játszanak abban, hogy mit és milyen fokig tekinthetünk haladónak az eddigi magyar irodalmi fejlődésben. Marx rámutatott arra, hogy a polgári gondolkodás nem képes kivergődni a kapitalizmus apologetikájának és a romantikus antikapitalizmusnak hamis dilemmájából. Ez a dilemma újabb fejlődésünkben minduntalan, mindig élesedő formák között lépett fel, s lehetetlen az újabb magyar irodalomtörténetet helyesen értékelni, anélkül, hogy ennek a dilemmának hamis és hazug voltát át ne látnók. (Urbánusok és népiesek harca.)

Végül okvetlenül szükséges, hogy esztétikailag tisztázzuk világnézet

és ábrázolás viszonyát a haladás szempontjából. Itt is egyedül a marxista esztétika mutathat konkrét kivezető utat, amennyiben csakis ez az elmélet tudja megmagyarázni, hogyan vezethet a művészi alkotás magasabb rendű, haladottabb állásfoglaláshoz, mint amelyekre az írót tudatosan megfogalmazott világnézete predesztinálni látszott. (Engels Balzacról, Lenin Tolsztojról.) Ennek az elméletnek konkrét alkalmazása nagy szerepre van hivatva irodalmunk revíziójában. De ismét csak akkor, ha nem vulgarizáljuk, amivel a felszabadulás óta számos tanulmányban találkozunk. Az Engels-féle „realizmus győzelme" nem arra való, hogy bármely, lényegében reakciós írónak „végső fokon" „haladó" voltát kimutassuk, sem arra, hogy ennek segítségével elkenjük egyes kiváló írók belső problematikáját. Ez az elmélet a műalkotások haladó vagy nem haladó voltának konkrét kritériumait teszi meghatározhatókká, de csak akkor, ha a módszer az összes társadalmi és történeti, egyéni és művészi mozzanatának helyes, konkrét, dialektikus megragadásában nyilvánul meg.

A haladás fogalmának ilyen konkretizálása módot nyújt az irodalmunkban és irodalomtörténetünkben még tömegesen létező régi maradványok, reakciós tendenciák elleni harcra. Már előbb részletesen foglalkoztunk ezek tekintélyes részével, így a „szellemtudományos" konzervativizmussal, a „tragikus" magyarság koncepciójával. Ma különösen kiemelendő a nyugati orientáció elleni küzdelem, mely a legkülönbözőbb formákban nyilvánul meg, részben mint állítólag pártok felett álló humanizmus, részben és főként mint a haladás azonosítása a nyugati fejlődéssel.

Ha ez utóbbi történetét vizsgáljuk, akkor nagyon érdekes azt látni, hogy Ady már az első világháború előtt — éles ellentétben a *Nyugat*tal — tisztán látta, hogy ez már az ő idejében sem felelt meg a tényeknek. S helyes ösztönnel utalt az Ázsiában megkezdődő népi forradalmi mozgalmakra. Amit ő zseniálisan megsejtett, azt Lenin tudományos pontossággal fogalmazta meg, amikor ugyanebben az időben szembeállította a Nyugaton, a fejlett kapitalista államokban egyre erősödő imperialista parazitizmust és rothadást a kapitalizmus szempontjából fejletlenebb népek kezdődő forradalmi önmagukra eszmélésével. Az orosz forradalom 1917-es győzelmével pedig döntő fordulat állott be haladás és reakció tartalmában. Most már — végső fokon — az dönti el valamely egyén vagy irány haladó vagy reakciós mivoltát, hogy a világ ilyen átalakulásához, az emberiség itt megnyíló új perspektívájához hogyan viszonylik. Ebben az összefüggésben azután ismét új értelmet nyer a forradalmi és a haladó író összefüggése és különbsége.

Mivel a gyakorlatba áttett haladás a magyar életben eddig csak 1848 rövid, következmények nélküli felragyogásában és az 1945-ös felszabadulásban nyilvánult meg, kétségtelen, hogy a kettő közötti korszakban a legbonyolultabb a haladás igazi mivoltának pontos, konkrét és helyes meghatározása. Itt is csak néhány főszempontra utalhatunk.

Az 1848-tól 1945-ig terjedő korszakot kétféle lecsúszás jellemzi a szabadságharcban elért magaslatról. Mindenekelőtt elmaradottságunk fetisizált dicsőítése. Ez nyílt és őszinte formában nyilvánult meg Gyulainál és főleg Kemény Zsigmondnál, követőinél azonban képmutató akadémizmussá merevedett. Különösen fetisizált formát vesz fel a társadalmi elmaradottság ilyen dicsőítése a magyar „szellemtudomány"-ban. De ide tartoznak a népies elméletek is. Náluk általában két — a gyakorlatban legtöbbször elvegyült — irányzat különböztethető meg. Egyfelől a népi ellenzék, bár telítve paraszti korlátoltságokkal, de mégis ellenzék a régi dzsentri-Magyarország ellen, másfelől a dzsentri reakció „népiesítése". Itt komolyan elemzendő a romantikus antikapitalizmus jellege és magyarországi megnyilvánulásainak sajátos volta. Mert csakis a romantikus antikapitalizmus belső ellentmondásainak bírálata vezethet a mai paraszti „ellenzékiség" új, reakciós jelentőségének megértéséhez.

A másik kérdés az eddigi haladásfogalmak bírálata. A mérték csak az lehet: hogyan és miben látják a magyar visszamaradottságot, hogyan akarnak változtatni rajta. Itt ismét felmerül Petőfi, Ady és József Attila központi helye, akik a magyar visszamaradottságot társadalmi gyökereinek forradalmi kipusztításával akarták megszüntetni. Legtöbb írónknál ez a tisztánlátás hiányzott, s ezért konkrétan elemzendő minden esetben, mik a társadalmi, világszemléleti, egyéni stb. okai a tisztánlátás eme hiányának. Végső fokon persze a legtöbb esetben arról van szó, hogy nem ismerik fel — még érzelmileg, még sejtésszerűen sem — a magyar fejlődés „porosz útját", annak társadalmi és kulturális problematikáját, s ezért e „porosz út" civilizáltabb formáit keresik. De, ha ezt meg is állapítjuk, felmerül az a kérdés, hogy egy ilyen állásfoglalás mikor, milyen konkrét társadalmi és politikai körülmények között valósul meg. (Gondoljunk a régi és az új *Nyugat* különbségére, legkivált pedig a *Szép Szó* körére.)

Mindennek rendkívül fontos világnézeti és esztétikai következményei is vannak. Mert ha valamely író vagy irány nem nyúl hozzá a társadalmi alapokhoz, sőt azokat lényeges változás nélkül csak „kulturáltabbakká" akarja átalakítani, akkor társadalmi alap nélküli kultúr-utópia jön létre, sőt a radikális átalakulástól, annak hordozójától, a tömegektől való félelem következtében nemcsak utópia, hanem világnézeti és művészi pro-

vincializmus keletkezik, telítve reakciós elemekkel és vele együtt gyakran egy fajtája a dekadens balkáni párizsiasságnak. Természetesen itt is igen nagy különbségek vannak. Babitsnál kultúr-utópiájának társadalmi összeomlása művészileg őszinte pesszimista csalódás-lírát váltott ki, a *Nyugat* és a *Szép Szó* köreinek egy részében azonban nyegle opportunizmust és homokra épített „reálpolitikát".

A „porosz út" fel nem ismerése a világnézeti és művészi dekadencia Magyarországra való behatolásának egyik útja; a másik út a népi irodalom dzsentroid változata. Mind a két irányt erősíti és alátámasztja, persze külön, különböző módon, közvetve vagy közvetlenül, a magyarországi szociáldemokrata mozgalomban uralkodó reformista hagyomány, melynek fő elve a munkásság és a „haladó" polgárság szövetsége, mint az ellentmondásokból kivezető út. Ez a reformista hagyomány egyik fő oka annak, miért lett a magyar munkásosztály olyan későn vezetővé, kiútmutatóvá; ez az oka annak is, miért nem tudott a munkáskultúra irányítóan hatni a polgári kultúra ellentmodásai között vergődő írókra. Ezzel természetesen ennek a kérdéskomplexumnak is csak legáltalánosabb, legdurvább körvonalait húztuk meg, s ismét figyelmeztetni kell arra, hogy e termékeny szempontoknak az irodalomra való alkalmazása sohase váljon merev sémává.

Természetesen így a magyar irodalomtörténet helyes tárgyalása folyamán sok nagy vagy jelentékeny író tragédiája kerül új megvilágításba. De egyéni tragédiák felismerése és megértése nem szabad, hogy bármiféle tragikus vagy pesszimisztikus világszemlélethez vezessen. Mert egészen más egyének társadalmilag és művészileg konkretizált tragédiája, és más a hanyatló osztályok „tragikus világnézete".

Az eddig kifejtettekből kiderül, hogy az *egész* magyar irodalomtörténet revideálandó. Ennek azonban nem mond ellent az, hogy a XIX—XX. század irodalomtörténetének revíziója, mint közvetlenül és minél gyorsabban megoldandó feladat álljon az előtérben. Nem kétséges, hogy mindenki itt érzi a revízió legnagyobb sürgősségét. E revízió nélkül nem tudunk tudományos megalapozottsággal s ezért iránymutatóan hozzászólni a jelen irodalom kérdéseihez. E revízió nélkül teljesen megoldhatatlan az irodalom helyes iskolai oktatásának kérdése stb., stb. De nemcsak ezek a társadalmi szükségletek írják elő az újabb irodalomnak ezt az elsődlegességét, hanem az is, hogy ez a feladat gyorsabban és könnyebben oldható meg. Ennek az irodalomnak társadalmi alapja részben ismertebb, részben, amennyiben még nincs kellő alapossággal felkutatva, könnyebben megismerhető és tisztázható, legalábbis annyira, amennyire az minimá-

lisan kell a megalapozott irodalomtörténeti kutatáshoz. Végül, ne felejtsük el, hogy — ha eltekintünk néhány kivételes egyéniségtől — a ma elevenen ható régi irodalom éppen annak a korszaknak irodalma, amelyről most beszéltünk. A magyar történeti fejlődés szükségszerű következménye, hogy irodalmának nem lehet olyan, szinte évezredes, folytonossága és máig kiható ereje, mint az angol vagy francia irodalomnak.

Természetesen egyáltalában nincs kizárva a régi irodalom kutatása és újjáértékelése. De itt rendkívül nagy nehézség, hogy a régi magyar társadalom szerkezete, a régi magyar történet valóságos lefolyása sokkal kevésbé van felderítve, mint az újabbkori, és az irodalomtörténészek önálló, kiegészítő kutatásai sokkal nagyobb módszertani és tárgyi nehézségekbe ütköznek, mint a legújabb korban. (Azt lehetne mondani, hogy eddig csak Molnár Erik tett kísérletet régi társadalmi szerkezetünk komolyan tudományos megvilágítására.)

Végül — minden esetleges félreértés kiküszöbölése kedvéért — arról is nyíltan kell beszélni, hogy az egész magyar irodalomtörténet gyökeres revíziója nem jelenti, nem jelentheti minden eddigi kutatás sommás elvetését. Csak elfogulatlan, kérlelhetetlenül szigorú, a jelenben a demokráciáért, a szocializmusért állásfoglaló kritikai felmérését jelenti mindannak, ami eddig a magyar irodalomtörténetben létrejött. Biztos, hogy nagyon meg fog változni e revízió folyamán, e revízió következtében a magyar irodalomtörténet képe. De az is biztos, hogy e munka közben fogunk olyan előfutárokra is akadni, akikre eddig egyáltalában nem, vagy alig gondoltunk. Viszont lesz számos ledöntendő bálvány, élesen bírálandó egyéniség, lesz sok, akit eddig — kevés joggal vagy egészen jogtalanul — haladónak könyveltek. E kritika ne álljon meg sehol, még az úgynevezett megállapított tényeknél sem. Számos, úgynevezett tény van, amely tulajdonképpen csak valamely mélyen megrögzött legendát takar, például azáltal, hogy mellőzi a kiegészítő, másító, sőt cáfoló egyéb tényeket. Arra is nem egy példát tudunk, hogy tényeket évtizedeken keresztül kétségbevonhatatlannak tartottak, noha a valóságban nem volt semmi alapjuk. A kritika tehát ne ismerjen semmi kíméletet. Nincs okunk félni az ilyen kritikától, mert a magyar társadalmi fejlődés minden problematikája ellenére annyi haladó tendencia, annyi tehetséges és haladó író volt a magyar irodalomban, hogy meggyőződésünk szerint nagyobb irodalmi gazdagságot fogunk áttekinteni, mint régebben, bár e gazdagság tartalmai, körvonalai egészen mások lesznek, mint a régi magyar irodalomtörténetei voltak.

1948

Ady nem alkuszik

Itt nem lehet szó arról, hogy Ady emberi vagy művészi egyéniségének összképét akárcsak vázoljuk is. Kizárólag Ady alapvető magatartásáról lesz szó, mely természetesen döntő jelentőségű mind emberi és politikai, mind művészi megnyilvánulásai számára. Tudatában vagyok annak, hogy Ady mennyire ellentmondásos jelenség. Nemcsak kisebb-nagyobb ingadozásokról van itt szó, mint amilyen a duk-duk-affér volt. Ismerem Ady gőgös magába zárkózott individualizmusát: „Én magamért vagyok, s magamnak..."

Ámde mindezen ellentmondások mögött fővonalában — az életmű fővonalában — mégis egységes magatartást találunk Adynál. Hogy lehetne ezt röviden leírni?

Mindenekelőtt Ady egyénisége, politikai és irodalmi harcai, költészetének nagy problémái sohasem pusztán egyéni kérdések. Ady belső nagy tusái éppen e körül forogtak: a társadalmi, a magyar elhivatottság harca volt ez a pusztán egyénivel, a gyöngével, az önzővel, a megalkuvásra hajlandóval. És e harc eredménye az a hivatástudat Adyban, hogy éppen költészetének legteteje túlmutat a költészet szűk, pusztán egyéni, pusztán műteremjellegű voltán:

A tolakodó Gráciát ellöktem,
Én nem bűvésznek, de mindennek jöttem.

És ebből az „ars poétikából" magától adódik a költő Énjének viszonya versekben megnyilvánuló alanyához: „Bennem a szándék, sok százados szándék." Ezért mondhatja Ady verseinek minden szélsőséges szubjektivizmusa ellenére mély meggyőződéssel és teljes objektív jogosultsággal:

Csupán a viharért
Nem jártam viharban.
Becsületes szívem
Becsületes jussát
Kerestem a harcban.

Másodszor ez a szakadatlanul meginduló, de végső fokon mindig győzelmes harc, Ady lelkében kíméletlen, leplezetlen őszinteséget teremtett alapvető magatartásként, mégpedig nemcsak belső önbírálatának mardosásaiban, hanem – és ez a fontos itt – kíméletlen, leplezetlen, őszinte szókimondást, kifelé is. Ady élete a forradalmár élete, gondolkodói és költői harca olyan időben, amelyben minden forradalom után kiált, amelyben azonban a magyar nép nagy tömegei az úri elnyomatás, a polgári árulás, az írástudók csüggedt megalkuvásai miatt nem készek a forradalomra. Ebből a beállításból ered Ady kíméletlen őszintesége a nép felé: a nép maga okozta sorsának kíméletlen kimondása. Petőfi óta nem beszélt így magyar költő a magyar népről:

Ez a hőkölő harcok népe
S mosti lapulása is rávall,
Hogy az úri kíméletlenség
Rásuhintott szíjostorával.

Mindig ilyen volt: apró khánok
Révén minden igának barma,
Sohase harcolt még harcot végig,
Csak léhán és gyáván kavarta.

Erőt mutattak, erőt látott,
Vertnek született, nem verőnek,
Önerejét feledte mindig
Sohase szegzett erőt erőnek.

Betyár urai így nevelték,
Nem rúg vissza, csak búsan átkoz,
S ki egyszer rugott a magyarba,
Szinte kedvet kap a rugáshoz.

Ma is itt ül lomhán, petyhüdten,
Fejét, jussát, szívét kobozzák
S ha nehányan nem kiáltoznánk,
Azt se tudná, hogy őt pofozzák.

Ámde ez a kíméletlen őszinteség nemcsak a magyar nép felé irányult, nemcsak abban nyilvánult meg, amit Ady élete művéből a közönség a legjobban ismert, ahogy a magyar nép zsarnokainak bátran szemükbe vágta az igazságot, hanem a vele szövetséges írástudók magatartásbeli gyöngeségeinek, megalkuvásainak bírálatában is megmutatkozott. Itt is csak egy példát hozok fel:

„Nekem egyéni fájdalmam például, hogy Ignotus, aki bölcs, megértő, gondolkodó és költő volt egész életében, miért bölcsebb és megértőbb ma, mint valaha? Miért kell megérteni minden fejedelmet, diplomatát, államférfiút és hadvezért, hacsak véletlenül nem porosz költő az ember? Valahogyan mégsem olyan demokrata ez a háború, amilyennek látszik s nekem fáj (de igazán nem magamért), hogy e nemzedék költői józanságuk nagyszerűségével, avagy toporzékolásuk lojalitásával nem ütött a szabadságharcokat élt költőősökre..."

Ezek a megjegyzések az első világháború idején íródtak. Ady az Ignotus-típusú magatartást bűnrészesnek tekinti abban, hogy a korszaknak főleg szervilis háborús uszítói vannak csak. D'Annunzio-félék, nem pedig a világszabadságért küzdő Petőfii.

Aktuális-e Adynak ez a magatartása? Ha korunkat és az övét tekintjük, sok hasonlóságot és egyúttal sok különbséget is találunk. A nagy hasonlóság ez: Magyarország újból átélt olyan forradalmi helyzetet, amelyben ismét minden forradalom után kiáltott, amikor a nemzeti kiút, a nemzeti megújulás ismét elszakíthatatlanul össze volt kötve a forradalommal — és ismét, eltekintve a forradalmárok maroknyi, persze a régieknél tudatosabb csoportjától, e csoport hősies erőfeszítései ellenére: ismét nem vált tetté semmi.

Persze tévedés lenne, ha csak a külső megmozdulások alapján egyszerűen azonosítanánk 1918-at 1945-tel. Mert lényegesen más volt a parasztság egy részének tudatossági foka, és nem utoljára lényegesen más, sokkal fejlettebb volt a munkásság tekintélyes része.

De — főleg — egészen más volt a nemzetközi helyzet. Míg 1918-ban szinte minden külföldi erő kedvezőtlenül hatott a magyar forradalom szempontjából, addig 1945-ben a Vörös Hadsereg győzelme a mi erőfeszítéseink nélkül megteremtette az országot megmentő forradalmi át-

alakulás előfeltételeit. Legalábbis lehetővé tette a forradalmi átalakulást.

Aktuális-e tehát ma e lényegesen megváltozott körülmények közt Ady magatartása? (Ismétlem, Ady magatartásáról beszélek itt, nem költői kifejezési eszközeiről.) Azt hiszem: aktuálisabb, mint valaha volt.

Olyan országban, mint amilyen a mi Magyarországunk, mely évszázadokon át nemesi elnyomatásban élt, amelyben sohasem fejlődött ki önérzetes polgárság, minden forradalom a volt uralkodó osztályok alattomos behódolásával, a forradalomhoz való sunyi törleszkedésével kezdődik, hogy aztán könnyebben lehessen hátba támadni az újjáalakuló országot, visszaállítani a régi urak hatalmát. 1918-ban József főherceg és társai tülekedtek a Nemzeti Tanács előszobáiban, hogy minél előbb hűségesküt tegyenek. 1945-ben mindenki „ellenálló" volt — egészen addig, hogy földet és kitüntetést kapott soha végbe nem vitt felszabadulási érdemeiért. Még Pfeiffer és Peyer is besorozták magukat az ellenállás „hőseinek" sorába.

A társadalmi és politikai erkölcs ilyen történelmileg szükségszerű züllöttsége közepette óriási az írástudók felelőssége. Az ő feladatuk elsősorban: megteremteni a kíméletlen igazmondás ama légkörét, amely nélkül magábaszállás, javulás, megújulás, felemelkedés lehetetlen. És sajnos, meg kell állapítani, hogy Magyarország sohasem magas, az ellenforradalom következtében még jobban leromlott őszinteségi színvonala nemhogy elkeseredett ellenállást váltana ki íróink tekintélyes részében — inkább még ők kerülnek fojtó légkör hatása alá. Baloldali, sőt szocialista költő, Kassák Lajos írta nemrég: „a magyar írók nagy része semmivel sem kevésbé volt ellenzékben, tudatos ellenállásban a közelmúlt rémségeivel szemben, mint bármely más ország alkotó szellemei". Ezt Kassák Lajos „felemelt fejjel" jelenti ki.

Mindebből egy szó sem állja meg a helyét. Hol voltak Magyarországon az Aragonok, az Éluard-ok, a francia, a jugoszláv partizánmozgalmak harcos költői, igazi harcosok, akik — mint annak idején Petőfi — tollal és karddal küzdöttek a fasizmus ellen, a haza, a nép, az emberiség szabadságáért? Hol volt csak nyoma annak, hogy, mint a Szovjetunióban, az irodalom legjava a fasizmus elleni frontokon harcolt, miután — előbb és utóbb — szóval és tettel kivette a maga részét a szocializmus építésében, a kultúrforradalomban?

A nemes, a mindig őszinte, s ezért mindig megindítóan tiszta hangú Radnóti Miklós így ír a magyar költő helyzetéről:

Mi lesz most azzal, aki míg csak él,
amíg csak élhet, formában beszél
s arról, mi van, — *ítélni így tanít.*

S tanítna még. De minden szétesett.
Hát ül és néz. Mert semmit sem tehet.

És egy más helyen:

Oly korban éltem én e földön,
mikor a költő is csak hallgatott,
és várta, hogy talán megszólal újra —

És az első *Nyugat*-nemzedék vezető költője, Babits Mihály, akit a mai fiatalok közül sokan szeretnének Ady helyébe ültetni, élete utolsó nagy művében, a *Jónás könyvé*ben megrázó lírával és öniróniával számol le éppen azzal a magatartással, mely a saját és legtöbb kortársának élete művét meghatározta, azzal a magatartással, hogy „rühellé a prófétaságot". Ibsen drámai epilógusa óta nem íródott ilyen keserű és lemondásteli hangú leszámolás egy nagy író egész múltjával, egész múltbeli, az életben és a művészetben tanúsított magatartásával. És a keserűen becsületes önvád iránya és tartalma éppen annak megállapítása, hogy belőle, Babitsból, hiányzik, amit Ady magatartása megvalósított.

Nem arról van szó, hogy Ady magatartásából kötelező mintát fabrikáljunk. Éppen én szólaltam fel egyes ultraradikálisok ellen, akik Petőfit vagy Adyt bunkónak akarták felhasználni Arany vagy Kosztolányi ledorongolására. De most elsősorban nem egyes írókról van szó, legkevésbé a költészet stíluskérdéseiről, hanem arról: hogyan vett részt valamely nép irodalma a nemrég lezajlott, a mostani társadalmi rendet létrehozó felszabadulási harcokban. És ha itt becsületes mértékkel mérünk, akkor Aragon vagy Ivan Goran Kovačič mellett csak Adyra vagy József Attilára szabadna hivatkozni — ha e nehéz években a magyar irodalomnak lett volna Adyja vagy József Attilája.

Nem volt. És nem véletlenül nem volt. És amit olyan nemesen őszinte költők, mint Babits vagy Radnóti vallanak, az nemcsak saját egyéni sorsuk, hanem nemzetük sorsa is. Nem volt ilyen irodalmunk, mert felszabadulási harcaink sem álltak a Szovjetunió, Franciaország vagy Jugoszlávia színvonalán.

De most nem a múlt hibáiról a fontos; szó sincs annak felhánytorgatá-

sáról. Erről csak azért kellett beszélni, mert a magyar irodalom életérdeke, hogy szembehelyezkedjék a közelmúlt Kassák-stílusú eltorzításaival. Ma annak megállapítása fontos, hogy amikor — nem a magunk erejéből — felszabadultunk, széles munkás- és paraszttömegek megértették, hogy miről van szó, s ők most már tettekkel hozzálátnak a felszabadulás végigharcolásához, örökre megszilárdításához. Ehhez kell az irodalom segítsége. Ehhez kell, hogy az irodalom is meginduljon ezen az úton. És ebben akadály a Kassák-féle objektíve az igazságnak meg nem felelő, szubjektíve jogosulatlanul önelégült magatartás. Mert ha azt hisszük, hogy a közelmúltban nálunk minden a világtörténet legnagyobb magaslatán játszódott le, ha ezért azt hisszük, hogy a jelenben minden rendben van, hogy csak a közönség, a tömegek közönyössége az oka annak, ami irodalom és élet, írók és társadalom viszonyában még mindig problematikus, akkor vakok maradunk a jelen igazi hiányosságaival szemben, nem látjuk, mennyire át kell alakulnia a magyar írói magatartásnak is, hogy a magyar irodalom újból — mint a Kölcseytől Petőfiig terjedő időben — betölthesse nemzeti hivatását.

Az úgynevezett Ferenc József-kor önelégültségébe sivított bele Ady szava: Petőfi nem alkuszik. Most, amikor nem egy helyről jelentkezik a jogosulatlan írói önelégültség, mely — akarva, nem akarva — a reakció számára kedvező történethamisítást támogatja, megpróbáltam a magam gyöngébb hangján odakiáltani: Ady nem alkuszik. És a nem alkuvó Ady magatartása kell, hogy vezércsillaga legyen íróinknak, ha azt akarják, hogy nép és irodalom ismét teljesen megtalálják egymást, hogy a nép a magáénak érezze irodalmunkat, hogy az írók megértő otthonra leljenek a nép ragaszkodásában.

1948

Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről

A BEFEJEZETLEN MONDAT

Kedves Barátom!

Nagy élvezettel és sok okulással olvastam elemzésedet Déry regényéről. Érdekes, sőt kitűnő leírását adod nemcsak e regény ábrázolta világnak, hanem legfontosabb irodalmi vonatkozásainak is. Mit lehet ehhez hozzátenni? Mi okom lehet ehhez hozzászólni? A kérdés annál nehezebb, mert hiszen teljesen egyetértek veled abban, hogy Déry könyve az utolsó évtizedek legjelentékenyebb magyar regénye, a 30-as évek átfogó, maradandó értékű költői dokumentuma. Még abban a művészi kérdésben is egyek vagyunk, ahol felmutatod a kapcsolatot a legmodernebb művészi irányzatokkal és belőlük magyarázod Déry regényének sajátos, érdekes és értékes valóságábrázolását.

Kezdjük a történelmi dokumentumnál. Déry a 30-as évek Magyarországát rajzolja — a 30-as évek szemével tekintve. Mit jelent ez? Déry találóan és igazságosan írja le ezeknek az éveknek a magyar burzsoáziáját, valamint földalatti munkásmozgalmát. De — és itt az eltérés köztünk — nemcsak a mozgalom emberileg változatos hősiességét adja, nemcsak az emberekben akkor elevenen élő ideológia szektáns voltát, hanem — és ez lényeges — mindezt a 30-as évek szektáns ideológiájának szemüvegén keresztül nézve.

Jól értsük meg egymást: nem a munkásmozgalom akkori állapotának idealizálását, még kevésbé a mai tapasztalatok alapján történő átfestését kívánom Dérytől. Ellenkezőleg. A regény erénye és nem hiánya, hogy a szektás korszakot szektásnak ábrázolja. Hiányosság csak ott van, hogy Déry — legalább tudatosan — nem tudja, hogy mint író, mint szemlélő maga is szektás; szellemileg nem áll felette a maga ábrázolta világnak. És éppen ennek következtében bizonyos pontokon az idealizálás egy fajtája jön létre: ami morálisan igaz, tudniillik a legjobbak határtalan áldozatkészsége, az jogosulatlanul átcsap szellemi térre; az a látszat kelet-

kezik, mintha ez a magatartás lenne a proletár magatartás igazi ideálja.

Ha itt kénytelen vagyok kritikai megjegyzéseket tenni, úgy ezeknek indító oka elsősorban nem politikai, hanem művészi. Úgy gondolom, hogy a fent jelzett magatartás következtében nem jön létre tökéletes, tökéletesen kiegyensúlyozott kép a forradalmi munkásmozgalomról. Legyen szabad ezt a gondolatomat néhány szintén jelentékeny példán és ellenpéldán megvilágítanom. Ha a *Thibault család* befejezésének képe nem teljes, diszharmonikus, úgy ez nem azért van, mert Jacques Thibault rebellis ideológiája zavaros és gyakorlatilag végigvive szükségképpen tragikus zsákutcába vezet. Hanem azért, mert a forradalmárok szélesen ábrázolt világában egyetlen egy sincs, aki gondolatilag felülemelkednék ezen a zavarosságon. Mivel pedig 1914-ben élt és működött Liebknecht, Luxemburg és Lenin, az objektív valóság képéből egy színfolt hiányzik. Az ábrázolt világ kaotikusabb a valóságosnál. Nem véletlenül használtam a színfolt kifejezést. Arnold Zweig kitűnő regényében *(Verdun iskolája)* a zavarosan útjukat kereső főhősök mellett egészen epizodikusan, szinte csak színfoltszerűen felmerül két spartakista munkás, akikben megvan az e korszak Németországában fellelhető legmagasabb fokú forradalmi öntudat. Ez a színfolt hiányzik Roger Martin du Gard-nál; ez a színfolt hiányzik Déry Tibor szép és jelentékeny regényéből is.

Persze nem százszázalékosan. Déry túlságosan jó művész, túlságosan realista látású író ahhoz, hogy ne érezze ezt a problematikát. Bizonyíték erre Kultsár Istvánnak a halála előtt írott levele. Ezt a levelet Te is idézed, csak anélkül, hogy az itt felmerülő problematikára rámutatnál. Kultsár István gondolkodásában teljesen szektariánus; de a börtönben gondolkodván érzi, hogy valami mégsincs rendben; keresi, hogyan lehetne a pártnak mindenkire, a legszélesebb tömegekre apellálni, minden használható emberi energiát a proletariátus felszabadítására mozgósítani. Ennek megvalósítására azonban az ő horizontján belül semmi politikai lehetőség nincs. Hiszen a politikát levelében ő maga így határozza meg: „ahol tömeget kell irányítani s még csak nem is saját legközelebbi érdekeik, hanem egy távol eső cél szempontjából". Ez pontos megjelölése a szektariánus politikának és egyszersmind, ha ebben látjuk a politika lényegét, lemondást jelent a tömegek mozgósításáról, melyek nem akarják és nem akarhatják mellőzni, átugrani saját legközelebbi érdekeiket. Nem véletlen tehát, hogy Kultsár István gondolatai itt elfordulnak a tömegektől, hogy az egyes emberekre irányulnak: a politikai problémák átcsapnak a puszta moralizálásba. Nagyon érdekes eredményekhez jutnánk el, ha

részletesen elemeznők ezeknek a morális gondolatmeneteknek tartalmát és szerkezetét, meglátnók, hogyan csap át a szektás aszketizmus a moralizáló machiavellizmus egy fajtájába, ami szükségképpen megtörténik, ha objektív taktikai problémák áttolódnak az egyéni erkölcs síkjára. Ennek kifejtésére itt sajnos nincs terem.

Ez a túlfeszített moralitás adja meg — jóban-rosszban — Déry alakjainak pátoszát. Egészen kiválóan sikerült ez Rózsáné és Péter alakjában. Sokkal problematikusabb már magánál Rózsánál. Az a regény, amelyet a börtönben írt, semmiképpen sem illik előbb ábrázolt alakjához, nem hiteles, nem meggyőző, bár anélkül, hogy Déry ezt a kérdést érintené, pszichológiai lehetősége adva van, abban tudniillik, hogy a nagyon is elvont gondolatokon épülő magatartás, tehát a szektásság, a tartástalanság elemeit szükségképpen magában hordja; de mindez művészileg nincs megvilágítva. És — ez talán a legnagyobb eltérés közöttünk — teljességgel hiteltelen Krausz Éva alakja, ha benne, ahogy a szerző akarja, és ahogy Te is állítod, a tudatos kommunista típusát akarjuk látni.

Kritikádban szellemesen hasonlítod össze Déry regényének két világát a *Varázshegy* két világával. Különösen fontosnak és helyesnek tartom azt a megállapításodat, hogy Déry a prousti technikát dekadens polgári alakjainak ábrázolására használja fel. De hogyan ábrázolja a pozitív alakokat? Ha ezt a kérdést felvetem, nem a stílusegység holmi dogmatikájából kiindulva teszem. Tudom, nagyon is lehetséges valamely nagy regényben két világ ábrázolására kétféle, ellentétes stílus. Dickens például nemegyszer használja a külső és belső plasztikával dolgozó, megértő realizmust pozitív alakjainak rajzolására, míg a felső világ életének üresség̀ét teljesen karikaturisztikus vonásokkal tárja elénk. Ehhez azonban nagyon tudatos álláspont szükséges mind a két világgal szemben, kell hogy mind a két stílus társadalmi tartalmában helyes legyen; vagyis legyen jogos mind a megértés, mind a karikatúra; amit persze Dickens sem ér el mindig, csak a legtöbb esetben.

Dérynél a prousti pszichológia, időtechnika a burzsoávilággal szemben nem „megértést" jelent. Ellenkezőleg: a leleplezésnek teljesen új, kimerítő és hiteles formáját. Ezért formai találkozása a korabeli stílusáramlatokkal itt külsőleges; éppen a döntő funkció homlokegyenest ellenkező nála: a „mélypszichológia", a prousti időtechnika stb. alkalmazása Dérynél nem dédelgetése és idealizálása a polgári demokrácia érzésvilágának, mint legtöbb kortársánál, hanem átfogó és összefoglaló, társadalmi és egyéni leleplezés.

Déry a burzsoá világot extenzív és intenzív teljességében ábrázolja.

Emberei kiélik osztályszempontból lehetséges legmagasabb lelki, szellemi, erkölcsi lehetőségeiket, illetve látjuk, mi akadályozza meg őket abban, hogy ezeket kiéljék. De éppen itt, éppen ezeken a szélesen ábrázolt csúcspontokon válik nyilvánvalóvá ennek az egész világnak, ennek az egész életmódnak, társadalmi és emberi magatartásnak lényege: a nihil, a semmisség, a hiábavalóság, a reménytelenség, a perspektívátlanság. Minél jobb valaki elvont emberi lehetőségeiben, annál rosszabbat mutat ez a szélesen kifejtett teljesedés. Az életösztön itt csak arra való, hogy összezavarja az élet normális rendjét, anélkül, hogy újat, éltetőt tudna hozni. Az élményképesség, az élményérzékenység még a legjobb esetben is csak arra képes, hogy szép pillanatokat, az élet látszatértelmeit rögzítse meg; mint vitális funkció nem adhat többet a szép halál lehetőségénél és — innen nézve — az élet látszólagos beteljesedésénél. A legszebben mutatja ezt Déry Désirée halálában Dubrovnikban. (Mindegy, hogy bizonyos fokig Déry maga is osztani látszik Désirée illúzióit.)

Ész és értelem pedig ebben a világban — eltekintve attól, hogy fegyverek az anyagi érvényesülésért vívott harcokban — csak arra valók, hogy a nihilt átlátó cinizmus fényével rávilágítsanak egy-egy konkrét élet (a polgári élet) legteljesebb értelmetlenségére, hogy a konkrét élet tárgyiassági színvonalára emeljék a nihilt. Ész és értelem eme funkciójának legvilágosabb megnyilvánulása Parcen-Nagy Károly búcsúlevele. De ide tartozik az öregasszony később közölt levele is. Nem véletlen, hogy mind a két esetben levelekről van szó. Ész és értelem összefogó funkciója e világban csak utólagos summázás lehet. Kivétel egyedül Wavra, akinél ez szakadatlan cinikus kommentár lármás, mindig változó tartalmaktól tarkított, de szintén üres és hiábavaló életéhez.

A burzsoá élet céltalanságának és hiábavalóságának teljesen adekvát kifejezési technikája ez. Élet, vagy akárcsak életlátszat is csak e társadalmi lét alapjai és a bennük gyökerező érdekek elleni mozgásból jöhet létre. Déry érdekes epizódalakot formál Elemérből, Parcen-Nagy Lőrinc unokatestvéréből, aki fiatal korában vendégszerepelt az illegális kommunista pártban, s később a Horthy-rezsim államtitkárja lett. „Elemér a kommunista mozgalomban, bármily gyatrán szolgálta is, nemesebb, emberibb lett pusztán annál a ténynél fogva, hogy egy ideig érdekei ellen élt. Meghasonlottabb is lett s igazi egyensúlyát csak akkor találta meg újra, amikor szakított a mozgalommal; mégis feltehető, hogy önmagának többet használt azzal, hogy részt vett benne, mintha zökkenő nélkül siklott volna át józan fiatalságából későbbi pályájára... A mozgalom, mint a boldogtalan szerelem, ha megzavarta is pillanatnyi egyensúlyát, de meg-

mozgatta lelkének minden tartalékát... Egy korszakot jelölt ki életében, melyben olykor nem maradt alatta vágyainak."

Hogy ábrázolódik most már a másik világ, a forradalmi munkásság világa? Déry látásának nagy művészi értéke, hogy itt sem egyenesvonalú, leegyszerűsítő. Lényegében persze mindenütt az egész embernek ezt az emberi teljesség felé vivő vonalát mutatja meg, vagyis a proletár osztályösztön győzelmét a közvetlenül adott külső környezet degradáló hatásaival szemben. A kis Péter alakjának szépsége éppen ebből a diadalmas harcból nőtt ki; Rózsáné spontánul nagyszerű monumentalitásának ugyancsak itt találhatók meg emberi alapjai. És az epizódalakok változatosságát és gazdagságát messzemenően ennek a harcnak intenzitása, eldőltének iránya határozza meg.

Ámde ez — objektíve — csak egyik része a munkásmozgalom emberi hatásának a benne részt vevőkre, s egyáltalában nem a betetőzése. Ha arról beszélünk, hogy a munkásmozgalomban, mind a tömegekben, mind az egyénekben a magasabbra fejlődés abból áll, hogy az osztályösztön osztálytudattá, osztályöntudattá nő, akkor nem intellektualizálódásról van szó, arról, amiről a dekadens burzsoázia esetében, hogy az ész szerepe lemondó vagy cinikus kommentár lenne a tőle függetlenül lezajló élethez, hanem az osztálytudat az osztályösztönöket extenzíve (az egész társadalmi valóságra, a társadalmi cselekvésre vonatkoztatva) és intenzíve (az egyes ember belső fejlődését illetően) a csúcs felé fejlesztő politikai és emberi princípium.

Ebben a kérdésben érvényesül Dérynél művészileg hátráltatóan az, amit előbb szektás ideológia iránti elfogultságáról mondottam. A szektás ideológia mindenekelőtt leszűkíti az osztálytudatot. Leszűkítette politikailag Magyarországon is. Az illegális kommunista mozgalom hatálytalansága, minden hősi erőfeszítés ellenére, nemcsak a külső elnyomásból ered, hanem a szektás ideológia kifelé és befelé irányuló hatásaiból is. (Lásd Jugoszlávia ellenpéldáját, még nehezebb külső körülmények között.)

Az itt létrejövő politikai és emberi ellentmondások problematikájára az előbb rámutattam Kultsár István esetében. Itt vált láthatóvá, hogy Déry is megérzett valamit ebből a problematikából, de nem tudta (vagy nem akarta) azt teljesen tudatosítani, könyörtelen kritikával végiggondolni. Kultsár példája azt is megmutatta, hogy itt a megoldhatatlan politikai problematika magától áttolódik az egyéni morál terére. Ebből a regény számára két fontos hiányosság adódik. Ha a munkásmozgalom összábrázolását tekintjük, hiányzik minden, ami nem szektás. Márpedig,

ha az objektív valóságot nézzük: ha ilyen, a szektásságot túlhaladó vagy legalábbis komolyan, politikai téren túlhaladni törekvő tendenciáknak lappangó jelenléte, csírái is hiányzottak volna Magyarországon, a későbbi munkásmozgalom, a ma munkásmozgalma, vagyis a regény holnapja, konkrét perspektívája elképzelhetetlen volna. Ez pedig minden nagy regény szükségszerű együttjárója. Minden nagy epikai alkotás úgy ábrázolja a múltat vagy a közelmúltat, hogy belőle láthatóvá válik a jelenhez vezető emberi út. (Tehát nem politikai jóslásokról van szó.) És csakugyan Déry polgárábrázolásából egyenes, látható út vezet a jelenbe. Munkásainál hiányzik, vagy legalábbis tökéletlen, bizonytalan irányú ez az út. Déry kiválóan ábrázolja a 30-as évek magyar munkásmozgalmának számos típusát, nemcsak kommunistákat, hanem szociáldemokratákat, pártonkívülieket, közönyöseket, lumpenproletárokat is. Azonban a forradalmi munkásmozgalom felfelé mozgásának centruma hiányzik.

Ennek a kérdésnek másik oldala az emberi sorsok egyéni kiteljesedése. Déry itt típusaiban hatalmas nekiindulást mutat, egyes pontokon gyönyörű eredményekkel — de a csúcs mégis le van törve. Déry kiválóan megmutatja azt az emberanyagot, amelyből a kommunista harcosok nőnek, kiválóan megmutat egyes önfeláldozó és hősies harcosokat — de nem magukat az igazi, a tudatos kommunistákat. Ahol ennek ábrázolására tesz kísérletet (Rózsa, Kultsár István, Krausz Éva), szinte torzképeket ad. Hiányzik a csúcs.

E hiány politikai — világnézeti oka Déry fogva maradása a szektás ideológiában. Művészileg ebből az következik, hogy a proletáralakoknak csak ösztönéleti (osztályösztönéleti) fiziognómiáját adja, nem az intellektuálisat. A szektás ideológia dogmatikus marxizmust hoz létre, amely parancsok, szabályok, merev, élettelen előírások foglalata, nem életet adó életelem, mint a helyesen felfogott marxizmus. Legvilágosabban látható ez az elvont dogmaszerűség Krausz Éva alakjában. Krausz Éva Dérynél a munkásmozgalomhoz csatlakozott intellektuel maradéktalanul teljes önfeláldozását, a mozgalomban való felolvadását testesíti meg. Nála tehát a meggyőződésnek, az osztályával való tudatos szakításnak, a munkásosztályhoz történt tudatos csatlakozásnak kellene azt az emberi helyet betölteni, amit Rózsánénál a proletárosztályösztön teljesít mint motorikus erő. Kellene, de az ábrázolt valóságban nincs így. Miért? Mert nem tudjuk, tudniillik művészi átélésben nem tudjuk, miért áldozza életét Krausz Éva az illegális mozgalomnak. Azt persze tudjuk a munkásmozgalom történetéből, hogy mindig voltak ilyen kommunisták és így — szociológiailag — elismerhetjük, hogy Krausz Éva ennek a fajtának egy „pél-

dánya"; de ez az elismerés a művészi élmény szempontjából felette keveset jelent.

Itt merül fel mint alapvető alakábrázolási kérdés az intellektuális fiziognómia problémája. Mert nem arról van szó, hogy Krausz Éva előadásokat tartson a marxizmusról, hanem arról, hogy az olvasó át tudja élni: mi vitte őt ki osztályából, mi vezette a proletariátushoz, mi ad neki erőt végsőkig önfeláldozó életviteléhez? És ez természetszerűleg nem lehet a marxizmus általában. A szektariánus ideológia, mely elvont dogmává változtatja a marxizmust, ilyen esetben szükségképpen valami vitathatatlan magánvalószerű szerepet tulajdonít a proletariátus elméletének, melynek érvénye annyira elvontan magától értetődő és annyira ugyanaz mindenkinél, hogy nem is kell róla beszélni. Így csúszik át Déry alakábrázolása a szektariánus ideológia síneire. Hogy Krausz Évából azt az alakot formálja meg, amelynek képe előtte lebegett, azt az alakot, amelynek a regényben betöltött kompzíciós helyet szánta, meg kellene mutatnia, mit jelent ebben az egyéni életben a proletár világnézet, miben áll — éppen Krausz Éva számára — e világnézet átalakító, embert formáló, erőt adó képessége. Mivel Déry ezt a kérdést nem is érinti, Krausz Évából valamifajta, hamis érdekességgel telített kalandornő lesz, aki bátorságot és önfeláldozást igénylő kalandjait a másik oldalon is átélhetné.

Déry kritikátlan magatartása a szektássághoz ily módon dogmatikusságot, merevséget, intellektuális élettelenséget visz bele éppen azokba az alakjaiba, akikben a proletár világnézetnek tudatosan, tehát — objektíve és így művészileg is — összefogó csúcsjelenségként kellene megnyilvánulni.

Itt sokkal többről van szó, mint valami társadalmi és politikai összefüggés ábrázolásáról. Emlékezz vissza arra, amit az ész és az értelem szerepéről a polgárok életében mondottam. Éppen, mert Déry — mint láttuk: jogosan — más ábrázolási módot keres a munkásoknál, az, ahogyan ész és értelem szerepét a polgárok életében látja, akadályává válik az új ábrázolási eszközök felkutatásában és alkalmazásában. A két világ ellentétének e kérdésében világnézeti alapja az, hogy a polgári osztályösztön ellentmond az egyén emberi fejlődése lehetőségének; az ész funkciója itt e lehetetlenség felismerése, mindegy, hogy lemondóan vagy cinikusan. A proletár osztályösztön ellenben objektíve alapja a helyes emberi életnek; innen van, amit Déry e regényében még nem lát meg, ész és értelem új funkciója: a helyesen felfogott, gyakorlati életelvvé tudatosított marxizmus, a proletár világnézet embert, egyéniséget fejlesztő hatása, motorikus, magasra és a teljesség felé hajtó ereje az egyéni élet részére is. A szektás

világnézet, amely a politikai mozgalomban lekicsinyli a közvetlen érdekek közvetítő szerepét a világtörténeti célok megvalósításában, ugyanilyen, a közvetítő mozzanatokat átugró, mellőző dogmatizmust hoz létre a világnézet szerepét illetőleg az egyéni életben. Ily módon a szektás ideológia hatása alatt a polgári élet helyes bírálata itt világnézetileg és ezért művészileg is hamis ellenpólusba csap át: anti-intellektualizmusba, ösztönfelmagasztalásba. (Gondoljunk Désirée halálára és arra, hogy minden alapvető különbség ellenére Déry Rózsáné alakját végső fokon hasonló életérzésből kiindulva formálja meg.)

Számos motívum bonyolult összeszövődésével állunk itt szemben, amelyeket ebben az írásban csak tökéletlenül és vázlatosan lehet kigombolyítani. Mindenekelőtt ne felejtsük el, hogy a világnézeti anti-intellektualizmus és a modern irodalmi kifejezési formák között szoros világnézeti kapcsolat van: a polgári íróknál és gondolkodóknál mind a kettő az irracionalizmus felé tolódik. Déry maga természetesen nem irracionalista világnézetű, de ebben a regényében nem tudja magát kivonni, vagy legalábbis nem tudja egészen kivonni művészi ábrázolás és világnézet eme kölcsönhatása alól. Éppen a polgári élet semmis voltának önkritikája vezet spontánul ahhoz, hogy az ösztönnek ilyen betetőző szerepet tulajdonítson.

Érthető, hogy a proletár osztályösztön megtörhetetlensége olyan alakokban, mint Rózsáné, ellenállhatatlan csábító erővel hat Déryre. A munkásmozgalom felé közeledő intellektuelnek, főleg ha művész, természetszerűleg ez lesz első és döntő élménye. A továbbfejlődést egyedül a nem dogmatikus, az eleven marxizmus politikai és emberi hatásának átélése adhatja meg. Ez teremti meg azt a belátást, hogy az ész és az értelem tehetetlen, pusztán kommentáló szerepe a polgári életben nem azok lényegéből következik, hanem csupán a modern polgári dekadencia társadalmi létalapjainak történelmileg korlátozott megnyilvánulási formája. A szektás ideológia dogmatizmusa minden ponton megakadályozta Déryt abban, hogy a polgári életnek ezt a bírálatát következetesen végigvigye. Ezért marad meg a regény világnézetében itt egy bizonyos anti-intellektualizmus; ezért nem látja Déry azoknak a munkásmozgalmi alakoknak emberi dinamikáját, akik az osztályösztönből osztályöntudatot fejlesztve túlhaladnak a Rózsáné — magában nagyszerű — fejlődési fokán.

Ezt a korlátot még áthághatatlanabbá teszi a szektariánus ideológia merev és szűk volta, mely nem adhat mozgási teret sem az egyéni életen belül, sem magában a mozgalomban a világnézeti problémáknak. A dogmává merevedett marxizmust csak durván és elvontan lehet elfogadni,

vagy ugyanilyen durván és elvontan elvetni; az első esetben olyan merev magánvaló lesz belőle, mint amilyent Krausz Éva életvitelében láttunk.

Ezt még fokozza az, hogy az osztályellentétek szektás leszűkítése a mozgalomban részt vevő munkásoknál proletár aszketizmust hoz létre. A proletár aszketizmus minden kezdődő munkásmozgalom szükségszerű morális velejárója. (De már Marx tiltakozott a babeufisták aszketizmusa ellen.) Hogy ez az aszketizmus a világtól elzárt, rendkívül nehéz körülmények között dolgozó és így a szektás ideológia hatása alá került magyar illegális mozgalomban is fellépett: történelmi igazság. Ennyiben Dérynek joga és kötelessége volt ábrázolni azt. Csak annyiban tévelyedett el, hogy ezt az aszketizmust, mint proletár világnézetet, mint a munkásosztály valódi világnézetét, életérzését tárta elénk. (*Az anya*, Gorkij munkásmozgalmi regénye világosan mutatja, mennyire túlnő az igazi kommunista munkásmozgalom, még ha illegális körülmények között dolgozik is, a proletár aszketizmuson.) Mivel Déry az illegális kommunista mozgalom eme fázisát nem nézi történelmi, kritikus szemmel, dogmatizálja az általa ábrázolt jelent: a proletár magatartást ábrázolja, egy átmeneti fázis ily módon egyaránt abszolutizált pozitív és negatív szimptómáiból, és ezáltal kizárja világából az új proletár kultúra legmagasabb rendű megnyilvánulásait: az osztálytudatos proletárság érzelmi, gondolati és cselekvési formáit.

Élesen kellett hangsúlyoznom a regény negatív oldalait. Azonban éreznednek kellett, hogy nem ellentmondás, ha kritikád pozitív részével, végső értékeléseddel teljesen egyetértek. Hogy a 30-as évek Magyarországában ez a regény létrejöhetett és csakugyan létrejött, nemcsak Déry és a magyar irodalom nagy dicsősége, hanem a kommunista munkásmozgalomé is. Ámde, ha ennek nevében a magunk kiváló írójának tekintjük Déryt — és büszkén tekintjük annak, tartalma és stílusa összes problematikusságaival együtt — kötelességünk leplezetlen őszinteséggel bírálni a történelmi eredetű hiányosságokat. Mert csak így lehet Déryből a társadalom vezetésére hivatott osztálytudatos munkásság hivatott és vezető írója. József Attila kivételes nagysága nem utolsósorban abban áll, hogy nemcsak a munkások és a parasztok legmélyebb élményeit adja, nemcsak a harcos forradalmárok rendíthetetlen bizalmát a jövőben és tragikus összeütközésüket a harmincas évek jelenével, hanem a munkásosztály történelmi elhivatottságának világos, történelmi, társadalmi és emberi világosságot sugárzó tudatát. Dérynél — ebben a regényben — ez a csúcs hiányzik. De a teljesítmény oly nagy, hogy joggal szegezzük vele szembe ezt a követelést is.

Ismétlem: nem politikáról van itt szó. Illetve úgy áll a dolog, hogy a történelmi, az elméleti, a politikai tisztánlátás itt világnézeti előfeltétele a művészi teljesedésnek. Aki politikailag nem ismeri fel közvetlen érdek és „végcél" bonyolult dialektikáját, melyet osztály és egyén számára csak az ész (mint az összegyéniség aktív és integráns része, nem pedig mint pusztán kommentáló „néző") fejthet meg; aki nem látja ily módon a „végcél" megvalósulásának bonyolult útját, ahol is az etapok kérdései és eredményei — éppen ez összefüggés következtében — magukban véve is értékesek, nemcsak „tréninget" jelentenek a valamikor bekövetkezendő „végső harc" számára: az nem tudja megragadni és ábrázolni, mit ad emberileg, az egyéni fejlődés és kibontakozás számára is, a munkásmozgalom a benne résztvevő egyénnek. A Déry ábrázolta proletáraszkézis csak egyik — bizonyos történelmi körülmények között érthető, jogos és értékes — mozzanata ennek az emberi kibontakozásnak, az új ember születésének. De csak mozzanata — és abszolutizálva zavarokat idéz elő az összképben.

Mindez tükröződik az összes stíluskérdésben. E regényt tartalma, alak- és társadalomrajza arra predesztinálná, hogy valamikor mindennapos kedvelt olvasmány legyen a tudatossá és műveltté fejlődött magyar dolgozóknak. A ma megértésének, igazi, termékeny megélésének, a holnapra való komoly, emberileg hatékony felkészülésének egyik múlhatatlan előfeltétele a tegnap felismerése és átélése. Itt a magyar írók közül senki sem versenyezhet átfogó erőben és mélységre törésben Déryvel.

Ámde: olvasmány-e ez a regény a dolgozók számára? Leegyszerűsítés volna azt mondani: ma még nem; ma még nincs elég fejlett irodalmi kultúrájuk e regény megértéséhez és élvezéséhez. Ezt kényelmes és egyszerű volna mondani, de nem lenne egészen igaz. Mert az az irodalmi kultúra, melyet a dolgozóknak el kell és el lehet sajátítani, teszem valamely tematikusan távolfekvő Balzac- vagy Tolsztoj-regény élvezéséhez, még nem elegendő Déryéhez. Ahhoz tényleg szükséges — ahogy azt kritikádban helyesen kifejtetted — a legmodernebb irodalom stílusainak ismerete és átélése. Itt azonban igen érdekes — e dolgozatban csak jelezhető, nem kifejthető — problémák merülnek fel. Nemrég alkalmam volt e regény egy igen értelmes olvasójával beszélgetni; azt mondta, nagyon szép, de stílusa, mivel az expresszionizmus hatása alatt áll, sok helyen elavult. Az én érzésem, különösen az első kötet olvasásakor az volt, hogy a képhalmozás túlságosan modern. Azt hiszem, itt nincs ellentmondás. Déry regénye radikálisan modern abban, ahogy a tények és a reflexiók viszonyát adja; gyakran a legfontosabb élménytényeket nyersen, krónikaszerűen szúrja be, ugyanakkor a lényeghez képest mellékes hangulati elemeknek oldalak

jutnak. (Példa az első kötetben a havazás gyönyörű leírása.) Ebből számos visszásság adódik, amennyiben fontos kérdések tisztázatlanok maradnak. Utaltam már Rózsának a börtönben írt regényére. Még élesebben nyilvánul ez meg abban, hogy a főhős, Parcen-Nagy Lőrinc a regény szerint Spanyolországban harcolt és ott elvesztette egyik karját. Ez döntő jelentőségű tény kellene, hogy legyen Parcen-Nagy Lőrinc egész fejlődésében, azonban sem előzményeiből, sem következményeiből nem látunk semmit. Ha a szerző ezt a krónikaszerű mondatot egyszerűen kihúzná, a regény vége világosabb és érthetőbb lenne, mint amilyen most. Ide tartoznak az alakok lelki motívumainak bizonyos utólagos elmélyítései, melyek a lényegtől elvezetnek, a lényeget elcsavarják, eltorzítják. Déry például a regény elején utolérhetetlen plasztikával állítja elénk a fasiszta selyemfiú Vidovics alakját. Később beszélgetést ábrázol közte és Parcen-Nagy Lőrinc között, amelyben az alak olyan „lélektani elmélyítést" kap, hogy összes körvonalai elmosódnak, sőt szinte megszűnnek létezni. Egyszóval — ami az utolsó évtizedek irodalmában általános jelenség —: bizonyos részletek, lelki átmenetek vakító fénnyel való megvilágítása párosul azzal, hogy egyes igen lényeges kérdések félhomályban maradnak.

Déry regényét eddig nemegyszer méltánytalan bírálatok érték. A főhősről, Parcen-Nagy Lőrincről például azt írták, hogy Déry szerint az intellektuelnek a proletariátushoz való csatlakozása mint cleve reménytelen van ábrázolva. Az ítélet ferde. A regényben nem ez áll. Ellenkezőleg, igazságosan és mélyen ábrázolja Déry, hogy a kapitalizmussal szemben legkomolyabban érzett idegenség, még minden konzekvencia levonása esetén sem elegendő ahhoz, hogy valaki eljusson a proletariátushoz. Ilyen osztályátállítódás tisztán emberi kapcsolatok alapján csakugyan lehetetlen. És Déry nagyon szépen ábrázolja hőse fejlődésének pozitív és negatív vonásait. Érdekesen jelzi azt is, hogy a végén — bár emberileg értékesebb és harmonikusabb alapokon — az új környezetben is egyedül áll, magányos életet él. De a végső világosság még nincs meg; gondoljunk a spanyol epizódra. A kritika tévedett, azonban a szerző maga is némileg bűnrészes ebben a tévedésben.

Mi következik ebből? Az átlagos magyar kritika azt fogja szememre vetni: jelszavakat, propagandát kívánok Dérytől. Szó sincs róla. A puszta jelszó művészileg mindig elvont. De — és itt persze éles az ellentét köztem és a mai magyar kritika túlnyomó része között — a puszta artisztikum szintén elvont. Elvontsága már abban is megnyilvánul, hogy rövid idő alatt elavul, míg a konkrét nagy író, aki világosan kihámozza minden helyzet, minden alak emberi és társadalmi lényegét, évszázadok

után is érthető marad. Ezt a konkrétságot Déry regényében gyakran megtaláljuk. De gyakran — közvetlen művészi kifejezési eszközei ellenére, nem pedig azok következményeként.

Ennek érzése, ha nem emelkedik is a művészi belátásig, teszi türelmetlenné a naiv olvasók egy részét Déry regényével szemben. És itt válik nyilvánvalóvá, hogy irodalmi színvonal és népszerűség ellentéte ebben az esetben valami egészen különlegeset jelent. Déry művészete forradalmi a legjobb értelemben: a jövőnek ír, vagyis azoknak, akik — művében is — a jövőt képviselik. A kritikai realizmus nagy képviselői még más helyzetben voltak. Balzac Gobsecjeit nem a Gobsecek számára írhatta és írta. A modern lélektani irodalom itt összhangot teremtett — az ábrázolt világ egyetemességének rovására. Bourget önboncoló arisztokrata női, vagy akár Joyce Dädalusa azon szalonok és kávéházak részére íródtak, ahol az ilyen hölgyek és írók nyüzsögni szoktak. De hogyan viszonyulhat Rózsáné és Péter (nem közvetlenül a regénybeli, de a felszabadulás után a kultúrába belenövő Rózsáné és Péter) Déry regényének stílusához? Nincsen-e az — formailag, a művészi érzékenység tartalmait és irányát tekintve — a Parcen-Nagy család művészi hajlamú és érzékenységű tagjai számára írva? Hol és hogyan találkozhatnak Déry regényének pozitív hősei és olvasói? Meggyőződésem: találkozni fognak, mert ennek a regénynek társadalmi és emberi tartalma oly erős és igaz, hogy ki fogja kényszeríteni ezt a találkozást. De a megírás stílusa nem sietteti és nem könnyíti, hanem nehezíti és lassítja ezt a találkozást.

Ennek a problematikának tudatossá válása döntő kérdése Déry írói fejlődésének. Ezért kellett róla oly behatóan és a hiányok éles hangsúlyozásával beszélni. Meggyőződésem szerint nem elég elismerni, hogy ez a regény úgy ahogy van, jelentékeny írás, hogy Déry kiváló, rendkívül érdekes író. Az igény, amelyet ez az írás – éppen legjobb mozzanatai révén — támaszt, nagyobb: túlemelkedés az arisztokratikusan érdekesen, következetes közeledés az igazán nagy irodalom felé, amelyben egybeesik a művészi teljesülés és a dolgozó tömegekre való hatás lehetősége. Déry regényének csúcsteljesítményei hívják ki, hogy az olvasó és a kritikus vele szemben ezt az igényt támassza.

Kedves Barátom, ne haragudj, hogy szép és érdekes tanulmányod ilyen hosszú választ váltott ki belőlem. Vedd úgy, hogy Déry regényének fontossága, amelynek elismerésében végső fokon egyetértünk, és a Te bírálatod érdekessége kényszerített engem ilyen részletes kommentárra.

1948

A marxista kritika feladatai

Kiindulási pontunk nem lehet más, mint Marx kettős kérdésfeltevése az *Adalékok a közgazdaságtan bírálatához* című művének bevezetéséből. Marx itt mindenekelőtt felveti a műalkotások társadalmi genezisének kérdését. Ez minden marxista kritika alapja. Ha nem tudjuk, hogy valamely mű mely osztály talaján nőtt, mely osztály ideológiáját fejezi ki, semmit sem tudunk róla. Azonban már ennél a legáltalánosabb kérdésfeltevésnél felmerülnek a dialektikus módszer alkalmazásának összes nehézségei, a dialektika mechanikus eltorzításának összes veszélyei. Ezek külön-külön és együtt minduntalan megnyilvánulnak a mi kritikai irodalmunkban is.

Az első veszély abban áll, hogy az osztályalapot izolálják a társadalom egészétől. Nem egy magát marxistának tekintő kritikus van, aki az osztályanalízist úgy képzeli el, hogy felszeleteli a társadalmat osztályokra, az osztályokat rétegekre, s mindegyiket valami metafizikailag önállónak tekinti. A burzsoáziának, proletariátusnak stb. így teljesen önálló és független lét jut, oly kevéssé függnek össze, mint teszem egy felszeletelt sonka egyes darabjai. Ezzel szemben a társadalmi valóság igazi képe azt mutatja, hogy minden osztály szakadatlan kölcsönhatásban áll valamennyivel. Valamely osztály gazdasági lényegét, ideológiájának tartalmát és formáját csak akkor ismerhetjük meg, ha a társadalom egészét ebben az eleven kölcsönhatásban tanulmányozzuk. De ehhez még hozzá kell tennünk, hogy ez az egész, ez a totalitás maga sem állandó valami, hanem szakadatlan mozgásban, átalakulásban van. Ez a mozgás pedig megváltoztatja a mennyiséget, a minőséget, az arányokat, a szerkezetet. Nem elég tehát valamely társadalmi jelenségnek a helyét — bármilyen jól — meghatározni, e meghatározás igen könnyen hamissá válik, ha nem tudjuk megállapítani a mozgás irányát, ha nem tudjuk, honnan jön és hová megy.

Az irodalom számára itt még egy döntő jelentőségű probléma merül fel: az egyén viszonya az osztályhoz. A történelmi materializmus ezt a viszonyt sohasem fogja fel mechanikusan és fatalisztikusan. Különösen nem, hogyha a kapitalizmusról van szó, amelynek sajátossága Marx szerint: „A különbség személyes egyén és osztályegyén között, az egyén életfeltételeinek véletlen volta..." Ennek megfelelően az igazi nagy realista művészek, legelsősorban Gorkij, nem annyira azt ábrázolják, hogy például milyen egy burzsoá vagy egy kispolgár, hanem inkább azt, hogyan válik valaki fejlődése során burzsoává vagy kispolgárrá.

Végül a társadalmi alap és a művészi teljesítmény dialektikájának egyik legfontosabb problémája az, amit Engels „a realizmus győzelmének" nevezett, az a — különösen kiváló realista polgári íróknál — gyakran megfigyelhető jelenség, hogy alkotásaik más világszemléletet fejeznek ki, mint közvetlen, szubjektív elképzeléseik. Ezt a kérdést több alkalommal részletesen tárgyaltam, s így itt nem térek ki rá részletesen. A mi marxista kritikánk szempontjából csak azt kell hangsúlyozni, hogy Engels eme megállapításából sem szabad sémát csinálni. Vannak kritikusaink, akik azt hiszik, elég ha valamely írónak reakciós világnézete van — s akkor már a „realizmus győzelme" segítségével megállapítható róla, hogy kiváló realista.

Ez a probléma átvezet a második marxi kérdésfeltevéshez: a művészi értékeléshez. Itt is elsőrangú feladat az igazi dialektikát megérteni. Marx, amikor a homéroszi eposzok művészi maradandóságát, állandó érvényű esztétikai értékét elemzi, tartalmi kérdésből indul ki. Megállapítja, hogy a görögség az emberi nem „normális gyerekkora" volt, s ez a tartalom teszi a homéroszi eposzokat és a görög tragédiát számunkra ma is elevenen ható művészetté. Mi következik ebből a megállapításból, ha általánosítjuk? A társadalom egészének, a maga konkrét mozgásában való művészileg adekvát ábrázolása. Vagyis történelmi ábrázolása (még ha a jelenről van is szó), olyan ábrázolás, hogy az irodalmi mű jelenében láthatóvá váljék az a múlt, amely szükségszerűen ide vezetett s egyszersmind, amennyire az az adott korban megérzékíthető, a jövő mint perspektíva.

Ennek a nagy jelentőségű megállapításnak kétféle antidialektikus eltorzítása lehetséges, s mind a kettő gyakran jelentkezik a mi kritikánkban is. Az egyik a tartalom s vele a történelmiség elhanyagolása. Ez főleg az akadémizmus, az epigonság kritikájának sajátossága. Azonban sohasem szabad elfelejteni, hogy a ma még mindig eleven „forma-forradalmi" hagyományok lényegükben szintén feje tetejére állított kávéházi akadémizmust jelentenek.

A másik veszély a tartalmi mozzanat kizárólagos uralma. Ez a kizárólagosság megmerevedést, mechanikusságot, élettelenné válást hoz magával. A tartalom mint elsődleges mozzanat azt jelenti, hogy konkrétan meghatározza a konkrét formát. Ha ezt a döntő funkciót elhanyagoljuk, elhagyjuk a művészet területét. Ez általános veszély minden nagy társadalmi fordulat idején. Magától értetődő, hogy minden, az uralomért, a hegemóniáért küzdő osztály művészete az új osztálytartalmat hangsúlyozza elsősorban. Az igazi művészi fejlődés azonban éppen abból áll, hogy az új osztálytartalomból sajátos, eredeti, a réginél magasabb rendű művészi forma bontakozik ki.

Most már megállapíthatjuk a művészi forma számunkra döntő sajátosságát: az mindig valamely meghatározott (konkrét, történelmi-társadalmi) tartalom formája. Ez a helyzet torzul el a polgári esztétikában és kritikában az egyedülálló jelleg túlzott hangsúlyozásában: a fáktól nem látják az erdőt. A forma hozzásimulása az egyszeri, meghatározott tartalomhoz, sőt pontosabban: a forma mindenkori újjászületése a nagy költők társadalmilag meghatározott új tartalmával, új tartalmából, eltakarja a hanyatló polgárság kritikusai előtt a forma állandó, maradandó jellegét. Vagyis, igaz: nem létezik „a" dráma, amelynek elvont törvényeiből „le lehetne vezetni", vajon a szophoklészi vagy a shakespeare-i, a racine-i vagy a csehovi dráma az igazi dráma. Ugyanakkor azonban mégis létezik drámai forma, mely a különbségek ellenére, a különbségek fenntartásával közös, mely a különböző és a jövőben még más különbségeket teremtő módon megújul minden nagy alkotásban. Lessing ezt gyönyörűen kifejti Szophoklész és Shakespeare elemzésével kapcsolatban.

Ezen a területen két hamis véglet szokott kialakulni. Az első a kritikai impresszionizmus: csak a pillanatnyi létezik, csak a közvetlen benyomás lényeges. Az esztétikának általános törvényei egyáltalában nincsenek. Minden lehetséges — ha jól van megcsinálva. Ez a paradoxon szofizma. Mert „mindent" nem lehet jól megcsinálni. A hazugságból nem lehet igazságot, a hitványságból hősiességet stb. teremteni. Másrészt az Engels-féle „realizmus győzelme" éppen azt bizonyítja, hogyan jut érvényre művészileg becsületes realistáknál szubjektív előítéleteik ellenére a társadalom valóságos tartalma és szerkezete. Persze ebben a túlzott megfogalmazásban az impresszionizmus már átcsap a hazugságba. De ez az átcsapás is létezik. Nálunk például a háború előtti kritikai impresszionizmus átnőtt az ellenforradalmi korszak nihilizmusába, ahonnan a fasizmushoz csak egy lépés kellett. Ez nagyon tanulságosan megmutatja,

hogyan csapnak át — látszólag — tisztán módszertani állásfoglalások emberi és művészi magatartásba.

Ha most már csak magát a kritikát nézzük: az irodalom felbomlik egyes — létrejöttükben és hatásukban — irracionális alkotásokra. A kritikából a benyomás lírizáló leírása vagy pszichologisztikus elemzése válik. És ezzel nemcsak a társadalmi kapcsolatok tűnnek el, hanem még az irodalmiak is.

A másik végletről már beszéltünk: ez az állandó mozzanat túlfeszítése, az akadémizmus. S itt is ismételnünk kell, hogy minden formalizmus, bármilyen „forradalmi" köntösben lép is fel, lényegében művészetet torzító akadémizmus. Elvileg semmi különbség sincs aközött, hogy valaki a klasszicista hármas egységet követeli meg minden drámától, vagy pedig azt kívánja minden lírikustól, hogy mellőzze az összes írásjeleket. Mind a kettőnél a műfajok konkrét eszméje helyébe elvont szabályok lépnek. A kritikusból rossz iskolamester lesz, aki régi művekből levont szabályok segítségével akarja az újat megbírálni s így értetlenül elhalad amellett, ami — egyszerre — új és értékes benne: az állandó forma megújulása. (Ez a veszély a legvilágosabban megnyilvánult nálunk József Attila teljes félreismerésében Babitstól Németh Lászlón keresztül a „forradalmi" kritikáig.)

Így az egyes mű mértékéül szolgáló általános formafogalom, formakritérium túlfeszítése éppen úgy megszüntet minden mértéket, mint annak impresszionista-nihilista tagadása. Minden igazi műalkotás új, azonban egyetlen igazi műalkotás sem radikálisan új, egyik sincs kapcsolat nélkül a múlttal. A marxista kritikus helyes kérdésfeltevése tehát csak ez lehet: vajon csakugyan az új tartalom adekvát formája-e az új forma? És ezen a — már a puszta esztétikán túlmutató — kérdésen továbbmenve: vajon az az új tartalom, mely a mű alapját alkotja, központi vagy perifériás kérdése-e az idők változásának? Továbbá: hogyan fejezi ki azt az új forma? Belenyúlt-e az író azokba a kérdésekbe, amelyek a társadalom fordulatában perdöntők, vagy pedig csak a felületen mozog? Ezeknek a kérdéseknek helyes feltevése és megválaszolása nélkül lehetetlen valamely új művet esztétikailag is helyesen értékelni.

De egyúttal lehetetlen az irodalmi múlt nagy jelenségeihez helyesen állást foglalni. Itt is veszélyes, a kultúrforradalmat kompromittáló, mereven egyoldalú végletekkel találkozunk. Egyrészt egyes, az újtól irtózó kritikusok mindenáron konzerválni igyekeznek a múlt hagyományait; nálunk a legtöbbször a *Nyugat*-korszak hagyományairól van szó. Az ilyen kritikusok szembeállítják a múlt formai tökéletességét (gyakran pusztán

formalisztikus virtuozitását) a jelen — szükségszerű — formai problematikájával, formakeresésével; azt állítják, hogy e hagyományok letéteményeseinek ma nincs mit tanulniok. S ezzel megszüntetve a kapcsolatot jelen és a — gyakran felette problematikus — múlt között, tagadva, hogy e múlt kritikai revíziója a jelen feladatai szempontjából elkerülhetetlenül szükséges, hozzájárulnak a régi terhes örökség, irodalom és nép egymással szembeni idegenségének megörökítéséhez.

Másrészt azonban vannak olyanok is, akik nihilista módon tagadják a nagy múltat, akik Shakespeare-t, Molière-t, a reneszánsz festészetét szintén „elavultnak" tekintik, akik társadalmi álradikalitással a régi kizsákmányolóknak ajándékozzák a múlt egész nagy művészetét (holott az a valóságban, ha gyakran nem is tudatosan, oppozíció volt az akkori uralkodó osztályok ellen, a keletkező új művészi hirdetése), akik álradikálisan „gyökeresen új" művészetet követelnek, minden kapcsolat nélkül a régivel — elhanyagolva Marx és Lenin tanítását, akik az újat mindig az emberiség története új szakaszának fogják fel.

Történelmi kapcsolat csak a jelen helyes ismerete alapján teremthető meg, a múltat csak a jelen érteti meg és teszi elevenné. Marx szerint az ember anatómiája kulcsa a majom anatómiájának; a kapitalista gazdaság elemzése teremti meg annak lehetőségét, hogy régebbi társadalmi alakzatok gazdaságát megértsük. Ez az elv azonban a marxizmusban sohasem jelenti a múlt mechanikus „modernizálását". Ellenkezőleg: ezzel világosodik meg a múlt valódi társadalmi, eszmei és művészi tartalma és szerkezete: a jelen küzdelmei világítják meg, honnan hová ment a múlt igazi történelmi útja, miért és mi ellen harcoltak a múlt nagyjai, sokszor anélkül, hogy maguk is tisztán tudták volna. És itt világosodik meg az is, mennyire tökéletlenül látta a haladó, sőt a forradalmi polgárság is a maga útját, mert kénytelen volt forradalmait illúziókkal, ha heroikus illúziókkal is, társadalmilag végigcsinálni; hogyan hamisította meg a maga rothadó jelenének mintájára a hanyatló, a válságba, majd csődbe került kapitalista kultúra az emberiség egész múltját, benne a művészetét is.

Mindez lehetővé teszi, hogy a kritika alapvető problematikáját megértessük. Egyrészt nincs kritika az esztétika törvényeinek helyes felismerése és alkalmazása nélkül. Másrészt azonban az esztétikai törvény és alkalmazása sajátos szerkezetet mutat. Nem egyszerűen törvény és alkalmazása, mint például az úgynevezett alkalmazott tudományokban. Még csak nem is elmélet és kísérleti kipróbálás viszonya, amikor az elmélet megállapította törvény, szabály vagy beválik vagy módosul vagy meg-

cáfolódik. Az esztétikában törvény és alkalmazás viszonya olyan, hogy a törvény elvileg szükségképpen egyszerre igazolódik és módosul, mert a műalkotás új volta, az esztétikai törvény eredeti, elméletileg előre nem látható újjászületése integráns része a sikerült műalkotásnak.

Ezt a helyzetet — részben legalább — Kant is felismerte, de szubjektív idealizmusa következtében arra a helytelen következtetésre jutott, hogy ezért nincs és nem is lehet objektív (fogalmilag megokolható, fogalmakra visszavezethető) esztétikai ítélet. E hamis következtetés feloldását csak a dialektikus, a történelmi konkretizálás adhatja. A műalkotások igazi történetét az szabja meg, hogy a változó történelmi valóság mindenkor adekvát visszatükrözését adják. Ismét hangsúlyozni kell, hogy minden esetben az új társadalmi-történelmi tartalom határozza meg a műalkotás tartalmát is, formáját is, tartalom és forma konkrét dialektikus összefüggését. Ha így tekintjük a dolgokat, igenis megvan — Kanttal szemben — a műalkotások objektív kritikai megítélésének lehetősége az esztétikai törvények ismerete alapján.

Az esztétikai törvények ilyen marxista alkalmazása persze azzal a nagy nehézséggel jár, hogy a kritikusnak tisztában kell lennie a valóságos társadalmi helyzettel, jól kell ismernie a jelent és helyesen kell állást foglalnia hozzá; tisztában kell lennie a forma általános mivoltával és mint marxistának tudnia kell, hogy a formák szintén a társadalmi valóság elvont, általános visszatükrözései, tisztában kell lennie a történelem problematikájával, a múlt és a jelen döntő fejlődési tendenciáival, főképpen irodalomtörténet és kritika mechanikusan „szakszerű" elválásának leküzdésével. Természetesen nem arról van szó, hogy minden kritikus szaktudós, önálló kutató legyen ezeken az óriási területeken, „csak" olyan ember, akinek ezeken a területeken komoly ismeretei vannak, aki azokat önállóan feldolgozza a napi élet, a társadalom fejlődése értelmében.

Csakis ilyen alapon ítélhető meg valamely műben felmerülő formaprobléma igazán új volta, az, hogy hol és mennyiben jogosult régi tendenciák folytatása és továbbfejlesztése, mennyiben nő ki az egyes műalkotásokban az új tartalomból maga az új forma. A marxista kritika feladata a tudatosítás. Egyszerre foglal állást a valódi új mellett és éppen ezért utasítja el a pusztán formai újításokat, a puszta divatot, azt, ami már születésekor elavulónak jött létre.

Eddig csak egész általánosan, elvontan beszéltünk a marxista kritika feladatairól. Ezeknek közelebbi konkrét meghatározását a mai helyzet adja meg. Ennek a helyzetnek fő vonásait mindenki ismeri: mindenki

nagyjából látja az 1945-ös felszabadulás óta bekövetkezett fejlődésünk fő vonalait, az első évek osztályharcait, a fordulat évét, elindulásunkat a szocializmus felépítésének útján és az azzal összefüggő kiélesedett osztályharcot a hűbéri maradványokkal átszőtt magyar kapitalizmus ellen. Ezt a fejlődést természetszerűleg nem lehet kizárólag magyar méretekben megérteni és tárgyalni. Szocializmus és kapitalizmus, gyarmati függés és nemzeti önállóság, háború és béke kérdései messze túlmutatnak ezeken. Irodalmunk tartalmait, e tartalmak szerkezetét és formáit, a fejlődés tempóját ezek a magyar és nemzetközi összefüggések határozzák meg.

A mai helyzet helyes felismerése nálunk is felveti a szocialista realizmus kérdését. Közvetlenül a felszabadulás után, 1945 őszén irodalmunkban is napirendre került az igazi realizmus ellentéte a dekadencia különböző antirealista irányaival. Az e körül kitört viták elméletben — elvontan és nagyjából — eldőltek, azonban távolról sem jutottak egyértelmű eredményekhez a gyakorlatban, mégpedig nemcsak az írók, hanem a kritikusok gyakorlatában sem. Mind a két helyen a realizmus — elvi, elvont — elismerése még telítve van a múlt rossz, dekadens hagyományaival.

Itt is elsősorban a kritikáról beszélünk, de mondanivalónk messzemenően magára az irodalomra is vonatkozik. Mert rendkívül problematikus, sőt szinte azt lehetne mondani semmitmondó, a realizmus általános elismerése akár akkor, ha azt kritikában és irodalomban lealacsonyítják valamely durva és mechanikus naturalizmus színvonalára; akár akkor, ha — eklektikusan — át akarják menteni a dekandencia hagyományait az új realizmusba; akár akkor, ha kizárólag tematika szerint ítélik meg a műveket, kevés vagy semmi tekintettel azok sajátos művészi formájára, még akkor sem, ha abban komoly realista tendenciák vannak, ha az alapját képező tartalom társadalmilag haladó természetű; akár akkor, ha — szintén eklektikusan — kettős könyvvitel jön létre: a társadalmi elemzés például rámutat az ideológiai alap gyengeségeire, sőt retrográd voltára, az esztétikai azonban (ettől függetlenül) elismeréssel adózik a forma „mesteri" voltának.

Tehát ahogy azt Lenin 1919-ben megállapította, a társadalmi fejlődés sokkalta gyorsabb mint az ideológiai, tudatunk nem volt képes követni a lét fejlődésének tempóját: még be se fejeztük a realizmus körüli vitát, s már az élet maga veti fel a szocialista realizmus kérdését.

Nem baj. E két vita szorosan összefügg, mert a társadalmi lét fejlődése teremt köztük szerves összefüggést. És éppen ennek az összefüggésnek fényében láthatjuk, milyen nagy hiba lenne a szocialista realizmust

mint „radikálisan újat" mereven, kizáróan szembeállítani minden régi realizmussal. A szocialista realizmus új volta dialektikus szükségszerűséggel nő ki a társadalom fejlődéséből. Ez természetesen nem szünteti meg új voltát, nem szünteti meg azt a tényt, hogy a szocialista realizmus létrejötte ugrást jelent a fejlődésben. Ámde a dialektika klasszikusai éppen arra tanítanak minket, hogy az ugrás, a forradalom is része a fejlődésnek, azonban nem azonos az összes régi elvek maradék nélküli megsemmisítésével. Sőt: ha lemondunk arról, hogy a szocialista realizmust mint a világirodalom nagy realista irányzatainak legújabb, legmagasabb rendű fejlődési fokát fogjuk fel, abban a veszedelemben forgunk, hogy visszaesünk a polgári dekadenciába. (Gondoljunk a proletkult, a weimari proletárirodalom szomorú tapasztalataira.)

Ez az összefüggés szükségszerű, mert a „semmiből" nem keletkezhetik magasrendű irodalmi forma, hiszen az a látszólag közvetlenül adott társadalmi tartalom, amelyből az ilyen irányzatok mereven kiindulnak, az objektív valóságban telítve van régi fejlődések elhaló, átalakuló, sőt éppen most megújuló tartalmaival. (Lenin a nagy utópisták tanításai egy részének felújulásáról beszélt, éppen a szocializmus körülményei között.) A kultúra mindig az emberiség társadalmi történetében szerzett tapasztalatok összegezése, s ezért mindig valahová kell kapcsolódnia. Ha az irodalom nem a klasszikus realizmus – kritikailag feldolgozott, átalakult – hagyományaihoz, hanem a legjobb irodalmi hagyományokhoz kapcsolódik, múlhatatlanul eluralkodik rajta a polgári dekadencia befolyása.

E megjegyzések keretében lehetetlen a szocialista realizmus problémáit – még a legdurvább vázlatossággal sem – behatóan elemezni. Csak néhány nézőpontra hívjuk fel a figyelmet, melyek éppen a kritika szempontjából a legfontosabbak. Mindenekelőtt: a szocialista realizmus a realista fejlődés legmagasabb formája. Nem kétséges, hogy az egymást felváltó társadalmi formációk (őskommunizmus, rabszolgaság, hűbériség, kapitalizmus, szocializmus) nemcsak időrendben következnek egymás után, hanem az emberiség fejlődésének magasabb fokait is jelentik. Mivel ez így van a társadalom gazdasági szerkezetében, így kell lennie a kultúrában, az irodalomban is. Különösen áll ez a szocializmusba való átmenetre. Marx ezt rendkívül pregnánsan fogalmazta meg, amikor azt mondta, hogy itt véget ér az emberiség előtörténete és megkezdődik annak igazi története.

Azonban – mint minden dialektikus összefüggésben, amire különösen Lenin figyelmeztetett nagy nyomatékkal – minden merev, túlzó, túlhajtó alkalmazás meghamisítja magát az igazságot.

Tehát a szocialista kultúra magasabbrendűsége minden megelőző kultúrával szemben nem jelenti, hogy ennek a kultúrának minden egyes produktuma — pusztán azért, mert magasabb rendű kultúra talaján jött létre — minőségileg magasabb rendű kell hogy legyen a régebbi kultúrák minden egyes produktumánál. Az ilyen állítás nem marxizmus, hanem vulgáris polgári evolucionizmus. Ez utóbbit Marx élesen kigúnyolja a XVIII. századbeli franciák képzelődéseiről írván: „Mivel mi a mechanikában stb. messzebb jutottunk, mint az ókor, miért ne csináljunk eposzt is? És az *Henriade*-ot tesszük az *Iliász* helyébe." A valóságos összefüggések felismerése bonyolult dialektikára világít rá, mely nehéz feladatok elé állítja a kritikát, nagy felelősséget hárít rá.

Továbbá éppen a nálunk keletkező szocialista realizmus kibontakozása érdekében vigyázni kell, hogy a pusztán tematikai kérdésfeltevést ne tévesszük össze a társadalmi tartalom problémáinak művészi megválaszolásával, de még a konkrét művészi kérdésfeltevéssel sem. Ha egyes fiatal íróink azt hiszik, hogy a puszta témaválasztás (még ha annak politikai tartalma aktuális és helyes is) pótolhatja az élet nagy aktuális kérdéseinek művészileg helyes feltevését és megválaszolását, a kritika feladata ezt a félreértést minden egyes konkrét esetben eloszlatni.

Ugyanakkor azonban nem szabad, hogy a művészi kivitel tekintetében akár legprimitívebb megoldás is eltakarja annak jelentőségét, ha az író az új, magasabb rendű társadalmi valóságnak valamely konkrét kérdésére bukkan. Hangsúlyozzuk, hogy a valóság valamely konkrét kérdéséről beszélünk, nem a politikai publicisztika végső következtetéseinek egyszerű ismétléséről. Az újnak művészileg esetleg primitív első jelentkezései magukban foglalhatják az új, magasabb rendű művészet elemeit, csíráit. A kritika kötelessége ezekre felfigyelni.

Végül a magasabb rendű művészet létrejöttének egyik fontos alapja a magasabb rendű, a szocialista, a marxista—leninista világnézet valóságos elsajátítása és — mély belső feldolgozás útján — a művészi alkotásban való érvényesítése. Itt is a valóság a fontos, nem a puszta deklaráció. Hiszen arról van szó, hogy a marxista—leninista világnézet megtermékenyítővé váljék az írók konkrét, művészi alkotásuk kiindulását képező életszemléletében; itt pedig a puszta absztrakt tudomásulvétel igen keveset jelent. A marxi filozófia természetesen minőségileg magasabb rendű, mint Montaigne-é, Gassendié vagy Spinozáé volt. De ha egy mai író pár brosúra felületes olvasása után megtanulta felületesen kezelni a marxizmus terminológiáját, az még távolról sem jelenti, hogy művének eszmei tartalma Shakespeare, Molière vagy Goethe fölé emelkedett

volna. A marxizmus–leninizmus csakugyan a Himalája a világnézetek között. De a rajta ugráló nyulacska azért nem nagyobb állat, mint a síkság elefántja.

A már más helyen hangsúlyozott egyenlőtlen fejlődés marxi elve segít ezt a kérdést konkrétan megoldani. Marx rámutat arra, hogy bizonyos műfajok (eposz) keletkezése összefügg a társadalom kezdetleges fejlettségi fokával. Másrészt a marxizmus – ugyanebből az elvből kiindulva – tisztázza, hogy más műfajok (regény) létrejötte és kibontakozása magasabb társadalmi szerkezetet tételez fel. A szocialista realizmus elméletének ily módon az a konkrét kérdés áll homlokterében, hogyan módosítja vagy változtatja meg a szocializmusban létrejövő új társadalmi szerkezet, új társadalmi tartalom a régi formákat, mennyiben fejleszt ki új műfajokat, mennyiben módosít vagy újít fel régieket, s hogyan fejleszti ezáltal az irodalmat minden eddiginél magasabb fokra.

Ezt az átalakulást azonban csak akkor érthetjük meg, ha tudatában vagyunk annak, hogy az maga is dialektikus, ellentmondásokban mozgó fejlődés. Az új társadalom nem jön létre egyszerre, egy csapásra; hosszú harc eredménye a régivel, a régi maradványaival, természetesen még a hatalom megragadása után is. Mindez nemcsak a társadalom gazdasági szerkezetére vonatkozik, hanem a kultúrára is. Utaltunk már Lenin megállapítására, hogy az ilyen hirtelen fordulatokban gazdag fejlődések alkalmával a tudat el szokott maradni az objektív folyamat tempójától. Persze vannak kivételek is, nevezetesen a munkásosztály élcsapata, a kommunista párt. Az írók és a kritikusok előtt itt komoly választás van: vajon ők is — mint írók és kritikusok — az élcsapathoz tartoznak, akik a maguk munkájában követik, sőt előlegezik az eljövendőt, vagy pedig az ő tudatuk is elmarad az objektív fejlődés mögött.

A szocialista realizmus kérdését irodalmunkban tehát ma ez az átmenet határozza meg. Minél mélyebb felismeréssel, a világnézet, a művészi megformálás minél nagyobb magaslatán, minél finomabb érzékkel az itt megnyilvánuló új iránt ragadja meg az író napjaink problémáját (beleértve a ma előtörténetét is), annál inkább valósítja meg műve a szocialista realizmust. A kritikus feladata — pozitíve és negatíve, éber fogékonysággal és ellenőrzéssel — tartalom és forma hitelessége felett őrködni.

Azonban mindezzel még mindig csak elvontan tettük fel a kérdést, nem jelöltük ki elég határozottan az irodalom különleges feladatát a szocialista kultúrforradalomban. Mi ez a különleges feladat? Kétségkívül

az, ami az irodalmi ábrázolásnak mindig különleges feladata volt: az ember. Régi és új, keletkező és elmúló harcának visszatükrözése csak akkor válik igazán és hitelesen irodalommá, ha az új és a régi ember ellentéteként, ha emberek belső ellentmondásaiban nyilvánul meg.

Az új ember éppoly kevéssé áll metafizikai merevséggel szemben a régivel, mint az új szocialista társadalom az elhaló kapitalizmussal. A gyakorlati élet tapasztalata és az irodalomtörténet tanulságai egyaránt mutatják, hogy az új ember létrejötte mindig, lehetne mondani, hajszálcsöves, kapilláris folyamat. Gyakran – külszínre – csekély jelentőségűeknek látszó lelki eltolódások minőségbe való átcsapása hozza a legvilágosabban felszínre az új ember lelki vonásait. És egyáltalában nem szükségszerű, hogy ez az új mindig extenzíve nagy jelentőségű eseményekben nyilvánuljon meg. Gondoljunk az új ember jelentkezésére régebbi társadalmi válságokban, Wertherre, Julien Sorelra, Gorkij típusaira; sőt Balzac *A pármai kolostor* bírálatában ezt a külsőlegesen nem nagyméretű jelleget egyenesen előnynek tekinti, amiből természetesen ismét nem szabad mindenre alkalmazható szabályt csinálni. Bizonyos csak az, hogy az irodalomban a hangsúly a típusváltozáson, gyakran csak az új típus felé történt megindulláson van.

Az új és a régi harca ily módon nemegyszer belső harc is az egyes emberekben. Senki sem lesz egyszerre, egy csapásra a maga egészében új ember. Az új felé mutató tulajdonságok, tendenciák, az egyes emberen belül bonyolult harcban nyilvánulnak meg a régivel, a régi maradványaival.

Ehhez hozzájárul a régi, az elhaló dialektikájának az az igen fontos mozzanata, melyet íróink és kritikusaink nem ismernek fel még a maga teljes jelentőségében, az tudniillik, hogy a ma nálunk létező régi nem azonos már a felszabadulás, a szocializmus előtti régivel. A valóság meghamisítása volna, ha a mai kapitalistát, kulákot stb. ugyanúgy ábrázolnánk, mint amilyen volt a harmincas években. Aki ellenben a régi elhalásának ezt a mai specifikumát irodalmi eszközökkel meg tudja ragadni, igen fontos adalékot nyújt országunknak a szocializmusba történő átfejlődéséhez. A régi írók nagysága egyebek közt éppen abban is megnyilvánult, hogy osztálytípusok fejlődésének ezt az aktuális különlegességét irodalmilag is ábrázolni tudták. Gondoljunk Shakespeare hűbéruraira, Gorkij kapitalistáira és polgári intellektueljeire, gondoljunk arra, hogyan mutatta meg Balzac, hogy a Napóleon bukása után hazatérő legitimista arisztokrácia képzeletében felújította a forradalom előtti időt, a valóságban azonban függvényévé vált a közben felfejlődött és a restaurációban

szakadatlanul erősödő kapitalizmusnak. Gorkij nemegyszer mutatott rá, hogy a szocialista realizmusnak fontos feladata az ellenséget, a régit a maga igaz mivoltában irodalmilag bemutatni.

Mindebből az következik, hogy az irodalmi társadalomábrázolás, emberábrázolás feltételezi a társadalom egészének áttekintését a maga mozgásában, a maga mozgási irányával. Ez azonban távolról sem jelenti azt, mintha minden regényben, vagy minden drámában az egész társadalmat a maga extenzív, enciklopédikus teljességében kellene bemutatni, oly módon, hogy minden egyes osztály, minden társadalmi tendencia a szereplők között fel legyen osztva. Igazi jelentékeny írók nem szorulnak a társadalom mozgó egészének ábrázolásában ilyen mechanikus, sematikus módszerekre; ezek a naturalizmus és a vele összevegyült formalizmus sajátosságai. Amikor Gorkij remekművében, *Az anyá*ban az orosz munkások és tőkések osztályharcát ábrázolja, egyetlenegy tőkés alakot sem szerepeltet és mégis, sőt éppen ezért, tökéletesen fejezi ki az akkori osztályharc döntő társadalmi és emberi vonásait. Az irodalom feladata konkrét, valóságos emberek életszerű összefüggéseit bemutatni, ebben tükröződik aztán az általános társadalmi mozgás iránya.

Sok félreértés van irodalmunkban és kritikánkban a realista ábrázolás pártossága körül is. Ez a pártosság lényegében azt jelenti, hogy az író állást foglal a kultúra mellett és a barbárság ellen, az élet mellett és a betegség, a halál ellen, a keletkező mellett és az elhaló ellen. Felvetődött irodalmunkban az a kérdés, vajon lehet-e az osztályellenséget, a kulákot, a kapitalistát igazán életteljesen ábrázolni, nem vétünk-e ezáltal a szükséges pártosság ellen, nem szükségszerű-e, hogy irodalmunkban a legyőzendő, a legyőzött ellenség puszta szalmabáb legyen. Itt is áldilemmával állunk szemben. Csak egy pillantást kell vetni a tegnap és a ma nagy realista műveire, hogy ezt belássuk. Vajon Tartuffe, III. Richárd, Jegor Bulicsov szalmabábok? És vajon nem foglaltak-e Molière, Shakespeare és Gorkij állást ellenük, mint az elhaló képviselői ellen? Vajon nem voltak-e ezek a nagy írók a leghatározottabb értelemben pártosak?

Az alakábrázolás objektív hitelessége és a költő pártossága tehát egyáltalában nem egymást kizáró ellentétek, még a régi realizmusban sem, nemhogy a szocialista realizmusban. Csak a hanyatló polgárság irodalma és irodalomszemlélete teremt itt áldilemmákat, beszél arról, hogy mindent megérteni annyi, mint mindent megbocsátani. Az imperialista fejlődés folyamán a polgári irodalom meggyengült, társadalmi pátoszát elvesztett ellenzékiségéből teljes nihilizmus lett. A szocialista realizmus a

pártosság kérdésében is folytatja és magasabb fokra fejleszti a régi, nagy realizmus hagyományait, de mivel az átmeneti kor társadalmi ellentétei még kiélezettebbek, a tudatosság még magasabb fokán mozognak, mint régebbi korokban, amit az osztályharc fejlődése még az ellenségre is rádiktál, megvan a lehetősége annak, hogy még élesebb, tudatosabb pártosság egyesüljön az alakábrázolás még nagyobb, társadalmilag tudatosított elevenségével és hitelességével.

A szocialista realizmus nem a tematika kérdése. Természetesen bizonyos, hogy tematikájában is azok az osztályok fognak szerepet játszani, amelyek a társadalmat valóban újjáalakítják. Bizonyos, hogy az új ember leginkább az eddig elnyomott és kizsákmányolt dolgozók, a munkások, a szegény parasztok soraiból fog kiemelkedni. De még az új ember ábrázolásánál sem kötheti magát le az irodalom előre tematikailag kizárólag ezekre az osztályokra; elég, ha az új embert illetőleg Lenin alakjára utalunk. Másrészt nem szabad elfelejteni, hogy az átalakulás ábrázolásához a régi, az elhaló irodalmi megörökítése is szükséges. Ha pusztán a tematika döntene ebben a kérdésben, úgy Zola *Germinal*ja szocialista realizmus volna, Gorkij *Artamonov család*ja pedig nem. A valóság éppen az ellenkezőjét mutatja.

Itt is példaképünk lehet a szovjet irodalom, mely a tehetséges írók gazdag egyéni élményei alapján tematikában is óriási változatosságot mutat. Nem szükséges Gorkij életművére utalni, elég, ha ezt a gazdagságot Alexej Tolsztoj, Solohov, Fagyejev, Makarenko stb. műveiben tanulmányozzuk.

De ha nem a tematika az elválasztás elve, akkor mi?

Vizsgáljuk mindenekelőtt a szocialista realizmus elválását a klasszikus polgári realizmustól. Mind a kettő az embert, a fejlődést és a lehanyatló embert keresi, az új és a régi tipikus ábrázolását, beleágyazva az egész társadalom mozgásába, átalakulásába. De a polgári realizmusnak nincs (legalább a XIX. században már nincs) világos, egyértelmű, a társadalmi valóságon alapuló perspektívája. Éppen a legnagyobbak — Goethe, Balzac, Stendhal, Tolsztoj — kénytelenek fiktív, utópista perspektívákkal dolgozni, hogy a haladásnak, az újnak azt a sejtését, ami bennük él, és ami realizmusukat naggyá teszi, külsőleg megérzékítsék; kénytelenek erre már csak azért is, hogy éles és jogos kritikájuk a kapitalista társadalommal szemben ne csapjon át a nihilizmusba. Ez a kérdés pedig több mint tartalmi, több mint elvontan világnézeti kérdés. Mert perspektíva nélkül nincs költői világformálás, nincs igazi, szerves és egységes művészi forma. Az imperialista korszak általános, sokszor tudatos forma-

felbomlasztása a nihilizmus, a cinizmus, a perspektívátlanság művészi következménye.

A szocialista realizmusnak azonban van konkrét, már többé nem utópikus, hanem a társadalom valóságos mozgásának helyes felismerésén alakuló perspektívája. Ez teszi lehetővé a szocialista realizmusnak azt a gyökeresen új vonását, hogy hőseit, új embereit pozitív oldalukról tudja megeleveníteni. A pozitív hős ábrázolása a szocialista realizmusban egészen más lehetőségeket nyer, mint akár a legnagyobb polgári realizmusban.

Ennek a pozitív oldalról való ábrázolásának egyik mozzanata a tudatosság pozitív szerepe az emberek belső és külső életében. Mivel a régi polgári forradalmak, a régi polgári haladás, mint Engels mondja, „hamis tudattal", szükségszerű illúziókkal játszódik le, ennélfogva a valóság helyes és tudatos felismerése a dezillúzió jellegét ölti magára éppen a polgári realizmus legnagyobb mestereinél. Ezzel szemben a tudatossá válás szerepe a szocializmusban egyén és osztály számára egyaránt az élet igazi útjának felismerése, út a boldogulás, a magasabbra fejlődés, az igazi egyéniség kifejlesztése felé.

A tudatossá válás ilyen szerepe a szocialista társadalomban és ezért a szocialista realizmusban azért lehetséges, mert egyén és osztály, egyén és társadalom egymáshoz való viszonya gyökeresen megváltozott. A kapitalizmus fejlődése az egyén egyéni tudati életét mindig jobban és jobban leválasztja a közéletről. A szocializmus embere szervesen benne él, benne dolgozik a közéletben, az államot, a társadalmat a maga produktumának tekinti és joggal tekinti annak.

Ennek a gyökeresen új helyzetnek gazdasági alapja az, hogy a szocialista társadalom a dolgozó emberek társadalma, az a társadalom, amely gyökeresen leszámol minden parazitizmussal, minden munkanélküli életlehetőséggel, mely nemcsak először, amióta a civilizáció fennáll, állítja a dolgozó embert a társadalom középpontjába, teszi a társadalom vezetőjévé, hanem abba az irányba is fejlődik, hogy a munka ne legyen többé az emberekre ráerőszakolt kényszer, hanem az élet igazi tartalma, a legjobb egyéni lehetőségek kiteljesedése.

Az ezen az alapon létrejövő tudatosodás, a pozitív oldalról való alakábrázolás adja meg a szocialista realizmusnak az eddigi irodalmi fejlődés számára elérhetetlen lehetőségeit. Persze minálunk még csak lehetőségről van szó. Hogy az irodalom ezt a lehetőséget valóra váltsa, szükséges a pozitív újnak valóságos megjelenése a társadalmi életben. Ámde az igazi irodalom sohasem várja be, amíg a társadalmi fejlődés befejezett

eredményeket nyújt számára. Utalunk arra, amiről már szó volt, hogy az új létrejötte a valóságban és annak igazi realisztikus ábrázolása kapilláris folyamat, belső ellentmondások dialektikájának költői tükröződése. Az igazi író avantgardista volta nem groteszk külsőségek, formalisztikus újítások kiagyalásában nyilvánul meg, hanem abban, hogy már csírájában felismerni és ábrázolni tudja az újat az emberben, tudja láttatni a fejlődés menetét és irányát.

A pozitív irányban jelentkező új irodalmi megjelentetése tehát ábrázolt emberek formájában történik, ábrázolt emberi szenvedélyekben, érzésekben, gondolatokban stb., amelyeknek belső, mozgó arányai megfelelnek a társadalmi valóság folytonos mozgásban lévő arányainak. Vagyis az igazi író a valóságot valóságnak, a tendenciát tendenciának, a perspektívát perspektívának ábrázolja és nem csinál a perspektívából anyagi valóságot.

Itt merül fel a kincstári optimizmus mint komoly veszély. Ez gyakran a legjobb és legtisztább szándékkal, a szubjektíve legmeggyőződöttebb párthűségből jön létre. De el szokta felejteni, hogy a párthatározatok, amelyeket példákkal illusztrál, éppen azért követelnek valamit, mert még nincs, vagy még nincs tökéletesen megvalósítva, csak tendencia vagy perspektíva és még nem valóság. A kincstári optimizmus a valóságnak éppen ezeket a fontos arányait torzítja el, s ezen az eltorzításon mit sem változtat az, hogy a legtöbbször azzal az igénnyel lép fel, hogy feltárja az élet tényeit, sőt nemegyszer valóságos tényeket állít bele ebbe a kiagyalt, eltorzított aránytalanságba.

Ha itt tiltakozunk az ellen, mintha valamely téma puszta riportszerű, naturalisztikus leírása a helyes összefüggésre való beállítottság nélkül pótolhatná a valóság adekvát költői tükrözését, úgy egyszersmind arra is kell utalnunk, hogy éppen a mienkhez hasonló átmeneti időkben nem szabad alábecsülni a puszta tényfeltárás jelentőségét sem. Vannak esetek, amikor ebből rendkívüli jelentőségű írások jönnek létre, mint például Fučik börtönnaplójában, vagy Aragonnak a kommunista emberről írott vázlataiban. A kritikának nem szabad az új ember jelentkezése ilyen fontos dokumentumai előtt esztéta módon viszolyogni, hanem fel kell ismerni azokat az új emberi vonásokat, amelyek ezekben a dokumentumokban megnyilvánulnak. Fučik börtönnaplójában az élet maga áll előttünk, az új ember megszületésének objektív folyamata. Ezzel szemben formakövetelményeket támasztani kicsinyes esztétaság; ez az írás éppoly kevéssé mérhető esztétikai kritériumokkal, mint maga az élet. Persze a kritikusnak tudnia kell, hogy itt egy jelentékeny ember élete tört a szo-

cialista új ember típusa felé, hogy a naplószerű írás „csak" ennek az elsődleges életanyagnak lerögzítése, érzékelhetővé tevése. Fučik itt életén és halálán keresztül végzett — nem irodalmi célzattal — pionírmunkát a szocialista ember irodalmi tükröztetése, a szocialista realizmus számára. Aragon, aki az ellenállás hőseinek ilyen jellemző életténveit rögzíti le, tudatában van annak, hogy — az irodalom mint művészet szempontjából — előkészítő, életanyagot feltáró munkát végez, s most készül arra, hogy ebből az életanyagból műalkotást, regényt formáljon. Az új életanyag ilyen érzékeny és valószerű felismerését, egyesítve az újat hitelesen kifejező művészi megformálás követelésével, kell irodalmunknak és kritikánknak helyesen megértenie.

A pozitív oldalról való emberábrázolás új tónust ad a társadalomkritikának, a kritikai, a negatív oldalról való ábrázolásnak is. Balzac kapitalistái mint a társadalom urai lépnek fel s mint ilyeneket kritizálta őket Balzac dühödt iróniával. Flaubert-től kezdve kétségbeesés, rezignált beletörődés a kapitalizmus „kész" megszilárdult formáiba diktálja a kritikai, a negatív ábrázolás hangját. Az imperialista korban ez mindjobban átcsap a nihilista cinizmusba, mindjobban elveszti harcos társadalomkritikai, sőt társadalmi jellegét és az öntelt nihilizmusból az imperialista kapitalizmus kerülő úton létrejövő ideológiai védelme lesz.

A szocialista realizmusban az elmúló mint joggal elmúló, mint lelkesen igenelt elmúlás szerepel. És itt a negatív kritikának óriási skálája van; elég ha azt nézzük, hogyan megy ez Gorkijnál Jegor Bulicsov tragédiájától egészen Klim Szamgin belső ürességének, lényegtelenségének leleplezéséig. A szocialista realizmus ilyen negatív, kritikai alakábrázolása mindenütt lehetséges, ahol az író szocialista szemmel nézi valamely a kapitalista társadalomból származó típus lefelé, a pusztulásba vezető útját; ilyen Aragon regénye *Az omnibusz utasai*. Ez ismét felelet a „szalmabáb"-problémára.

Nem lehet tehát eléggé kihangsúlyozni a szocialista realizmus egyetemességét; az ember egész külső és belső élete gyökeresen megváltozik a társadalmi valóság átalakulásával, s a szocialista realizmus költészete ezt az egész folyamatot tükrözi vissza. Ezért jelent veszélyt, ha egyes kritikusok rövidlátó politikai túlbuzgóságból egyes problémákat teljesen ki akarnak kapcsolni. Minden emberi érzés, tett stb., amelyben az új ember keletkezésének vagy a régi elhalásának sajátos és lényeges vonásai tükröződnek, irodalmilag érdekes és ábrázolásra méltó.

Ez természetesen nem zárja ki azt a tényt, hogy a társadalmi átalakulásnak vannak centrális és periferikus problémái. Ez a különbség mindig

számbaveendő, de sohasem mechanikusan, sematikusan. Mert valamely átmenet számára nemcsak az igazán lényeges, ami a munkás- és parasztmegeket közvetlenül foglalkoztatja. Amikor Lenin 1909-ben *Empiriokriticizmus*át megírta, kétségtelen, hogy a Putyilov-művek átlagmunkását nem foglalkoztatták a machizmus problémái. De kétségtelen az is, hogy Lenin itt objektíve egy egész korszak ideológiai fejlődésének központi kérdését ragadta ki és oldotta meg. Ez a meggondolás vonatkozik az irodalomra és a kritikára is.

Itt is a polgári ideológia csökevényeinek fennmaradása következtében hamis dilemma szokott felmerülni az írók és kritikusok egy részében. Egyrészt a közvetlen politikára akarják leszűkíteni az egész irodalmat, az egész költészetet. Másrészt helyet követelnek a szocialista realizmus irodalmában a modern dekadencia „kozmikus" álproblémáinak. A kritika feladata itt is a konkretizálás, annak kimutatása, hogy a dekadencia maradványaiban bennerekedt vagy azokkal küszködő költők tudatából kikapcsolódtak a társadalmi közvetítő mozzanatok, s ezért fognak fel bizonyos életjelenségeket, érzéseket stb. „kozmikusaknak"; hogy eme kikapcsolás révén elvont eltorzulások jönnek létre a költő tudatában s ezért költészetében is. Tehát nem arról van szó, hogy a szocialista realizmus költője nem foglalkozhatik a halál, a szerelem kérdésével, az embernek a természethez való viszonyával stb. Igenis foglalkozhatik, sőt foglalkozzék is, de küzdje le magában a dekadencia izoláló és torzító maradványait. Mert nemcsak minden egyes ember konkrét ember s egy konkrét társadalom, egy konkrét osztály embere, hanem minden ember halála — hogy csak ezt az egy példát ragadjuk ki — is konkrét és nem választható el az illető ember életét meghatározó társadalmi mozzanatoktól. Tolsztoj remekműve, az *Iván Iljics halála* világosan mutatja ezeket az összefüggéseket. Magam is néhány évvel ezelőtt József Attiláról szólván, kiemeltem, hogy e nagy költőnek még tájképei is lázítanak. A kritikus tehát ne hadakozzék elvontan és sematikusan bizonyos motívumok és témák ellen, hanem minden esetben mutasson rá konkrétan az illető mű konkrét eltorzulásaira.

Végül szoros összefüggésben az eddig tárgyalt problémákkal, még egyszer rá kell mutatunk a tudatosság kérdésére. Már vázoltuk ennek a problémának fejlődését a polgári irodalomban. Tudjuk, hogy a mai polgári irodalom túlnyomó részének alapvető tendenciája a tudatellenesség, a tudatelhomályosítás, a tudat diffamálása és a tudattalan „mélységeinek" dicsőítése. Egy másik dolgozatomban kifejtettem, hogy ez a tendencia az imperializmus körülményei között objektíve nem vezet másra, mint az emberekben a rabszolgatudat kifejlesztésére vagy megőrzésére.

A szocialista realizmus ebben a kérdésben gyökeres változást, igazi fordulatot jelent az irodalomban. Ez az ellentétesség azonban nemcsak a mai imperialista dekadenciával szemben áll fenn, hanem a klasszikus realista irodalommal szemben is. E fordulat alapja a társadalmi lét összes tartalmainak és formáinak lényegbevágó átalakulása. Az osztálytársadalom léte fölött a véletlenekből összeálló vak szükségszerűség uralkodott. Az emberiség, ha – legalább részben – alávetette is magának a természet erőit, ha megszűnt is velük szemben az a teljes kiszolgáltatottság, amely a primitív társadalmak létét jellemezte, mégis e felszabadulás társadalmi eszközei úrrá lettek az ember felett és „második természetként" ugyanilyen vak szükségszerűséggel állanak vele szemben. Ezzel szemben a szocialista társadalom az ember uralmát hozza magával a társadalom, a gazdaság eddig spontánul működő erőivel szemben.

Az objektív társadalmi valóság ilyen gyökeres átalakulása gyökeresen megváltoztatja magát az embert is. Az egyes ember életében a tudatosodás, a tudatosság mint az ember új voltának, újjáalakulásának egyik rendkívül fontos lelki motorja szerepel. A modern dialektika egyik legfőbb vívmánya, hogy az embert mint a saját maga, a saját munkája produktumát fogja fel. A késznek teremtett ember elméletét ilyen módon a dialektika megcáfolja és felszámolja. Ámde ez a szocializmust megelőző időben, ha eltekintünk egy számban rendkívül csekély élcsapat öntudatától, az emberek mindennapi élete számára puszta elmélet maradt. A szocializmus teszi meg az ember mivoltának ezt a szerkezetét a mindennapi élet, a mindennapi gyakorlat mindennapos jelenségévé. A szocializmusért tudatosan dolgozó ember, a tudatosan a közösségért harcoló ember egyéni életében is elkerülhetetlenül eljut oda, hogy közvetlenül megélje a dialektika emez egyik legfontosabb az emberre vonatkozó megállapítását.

A társadalmi valóság ilyen objektív és szubjektív átalakulása teremti meg a szocialista realizmus egyik legélesebb ellentétét az egész polgári irodalommal, tehát nemcsak az imperialista dekadenciával, hanem a klasszikus irodalommal is. Az ember tudatossá válása, mint láttuk, a munka új társadalmi jelentőségéből, az ember új társadalmi létéből, a közélethez való új viszonyából nő ki. Ennek irodalmi tükröződése főképpen abban nyilvánul meg, hogy az ember tudatossá válása mint az élet poézise, mint az ember önmagát teremtése, önmagára találása, egyéniségének kibontakozása és lényegülése jelentkezik. Tehát nem dezillúzió többé, mint a polgári irodalomban, hanem a valóság megragadása, valóságos uralom a lét felett, az igazi élet útja, a külső és belső életproblémák valóságos

megoldása, az ember valóságos felfelé fejlődése mind az egyén, mind a közösség részére.

Ezt az új helyzetet éppen a polgári körülmények között jelentékeny művésszé fejlődött írók értik meg a legnehezebben. És ez nem véletlen. Hiszen az irodalomnak — hogy egy kis túlzással kiélezetten és világosan ábrázoljuk a problémát — nincsen „technikája", mely a társadalmi tartalomtól független lenne. Most már az olyan íróknak, akik egy hosszú életen keresztül, komoly és nehéz munkával olyan stílust alakítottak ki, amelynek világnézeti alapja a tudatosság polgári felfogása volt, rendkívül nehéz átállítani magukat. Mert természetesen, nem elég az új világnézetet egyszerűen elméletileg elfogadni, nem elég az új tematika ábrázolásának akarása. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy itt ember és társadalom egész szerkezetének megváltozásáról van szó, új helyzetről, amely az ábrázolás gyökeresen új eszközeit követeli meg, nem formalisztikus fogásokat. Az ilyen íróknak tehát egész írásmódjukat át kell alakítaniuk, ha ugyanazzal az adekvátsággal akarják az új valóságot ábrázolni, ahogy a régit ábrázolták.

A hanyatló polgári irodalom leglényegesebb vonása az ember irracionalista felfogása, az ösztönélet elsődlegessége a tudatossággal szemben, mégpedig nemcsak mint olyan vak erő, mely hatásában elsődleges, hanem mint az életnek ama mozzanata, amely egyedül költői. Hogy ez hogyan függ össze az értelmiségnek, tehát az íróknak az imperialista kapitalizmusban szükségképpen létrejött izolált helyzetével, arról más összefüggésekben többször beszéltem már részletesen. Az ilyen írók világnézeti átalakulása tehát csak akkor válhatik íróilag termékennyé, ha nem szorítkozik elvont világnézeti átalakulásra, hanem az illető író egész egyéni, társadalmi és erkölcsi magatartását változtatja meg és ezen az emberi gyakorlaton keresztül vezet az esztétikai szemlélet, az írói kifejezésmód átalakításához.

Ez nagy feladat és nagy küzdelmet igényel. Küzdelmet elsősorban a dekadencia egész világfelfogása és a vele összefüggő egyéni és társadalmi magatartás ellen. És nem szabad elfelejteni, hogy ebben a küzdelemben valami igazán újnak kell létrejönnie, vagyis ebben a kérdésben nem elég esztétikailag a dekadencia íróitól a régi nagy idők íróira visszanyúlni. Azoknak realisztikus módszerei és eredményei rendkívül hasznos örökséget jelentenek a szocialista realizmus számára is, de ez az örökség csak akkor igazán felkutatható és kritikailag is hasznosítható, ha az író világnézetileg, emberileg és esztétikailag eljutott az új álláspontho, vagy legalábbis közeledik feléje. Hogy ez a nehéz út eredményesen megtehető, azt a

szovjet irodalom számos, a régi polgári irodalomból jött írójának pályafutása bizonyítja.

A kritikára itt nagy és felelősségteljes feladat hárul. Nem elég egyszerűen kritizálni egyes kiváló íróinkban a polgári kultúra ilyen fel nem számolt maradványait. Ennek is meg kell történnie, de olyan módon, hogy a bírálat az írónak a fent vázolt irányban történt fejlődését előmozdítsa, ne hátráltassa. Az elvi kérlelhetetlenségnek az ilyen bírálatokban tehát elválaszthatatlanul össze kell fonódnia minden előre tett lépés finom érzékenységgel történő felismerésével és elismerésével. Nagy hiba volna kommunista gőggel lenézni, megvető kézmozdulattal mint túlhaladottat félretolni ezeket a problémákat, az ezekkel a problémákkal vívódó írókat. Amit Lenin a szocializmus építéséről mondott, hogy az keresztülvihetetlen pusztán a kommunisták erőivel, hogy a kommunisták vezető szerepe éppen minden felhasználható, minden értékes energia mozgósításában és irányításában nyilvánul meg, teljes mértékben vonatkozik az irodalomra is, s megvalósításában fontos szerep hárul a marxista kritikára.

A kezdődő proletárirodalom, mint azt különösen a weimari korszaké bizonyítja, nagyon alábecsülte azt új helyzet teremtette nehézségeket. E korszak írói és kritikusai azt hitték, hogy elegendő egyszerűen és mechanikusan megfordítani az összes előjeleket. Azt mondani: nincs ösztön, nincs magánélet; az új ember kizárólag pártéletet él; gondolat- és érzésvilága semmi más, mint a párthatározatok, a vezércikkek szó szerinti ismétlése. A weimari kor proletárirodalma megmutatta, hogy a leegyszerűsítés irodalma zsákutcába vezet.

Egészen másról van szó. A tudatosodás, mint emberi, belső, lelki hatóerő szerepel az irodalomban, mint egyéni mozgatója annak, hogy az ember immár tudatos életet kezd élni a társadalom, a forradalom szolgálatában. Ez a tudatosodás konkrétan összefügg az ember életmegnyilvánulásainak összességével, szerkezetével, szerkezetének változásával. S az irodalom fő feladata éppen ezt a küzdelmet fejlődésében, az új emberi tulajdonságok kibontakozásában, az ember belső életét, lelki szerkezetét átalakító mivoltában ábrázolni.

Csak ha az irodalom ezt ragadja meg, tehető — művészileg hitelesen — láthatóvá, érzékelhetővé, átélhetővé az ember elsődlegesen társadalmi élete, munkájának átalakító szerepe egész életberendezésében; most már nem mint „sors", ahogy azt a polgári irodalom ábrázolta, hanem mint a társadalom életének objektív tudatosodása, mint egyéni és kollektív élet dialektikus viszonya, mint harc, amelyet a felfejlődő ember vállal és tudatosan igenel. Világos, hogy mindez a maga sokoldalú és oldalélű fej-

lődésében nem egyéb, mint a keletkező és az elhaló harcának konkretizálása.

Látszólag nem annyira a kritikus feladatairól beszéltünk, mint az irodalomról. Ámde ez éppen a kritika központi feladata a magyar szocialista realizmus idején: felismerni ezeket a feladatokat és konkrét művek konkrét elemzésével tudatosítani őket az írókban is, az olvasókban is.

Az új helyzet diktálta társadalmi, eszmei és művészi feladatok határozzák meg azt a típust, amely felé a mai magyar marxista kritikusnak közelednie kell.

Mindenekelőtt ki kell emelni, hogy a kritikus éppen úgy, mint az író, maga is még régi ember. Lenin határozottan kimondta, hogy a forradalmat azokkal az emberekkel kell megcsinálni, akik vannak, akiket a kapitalizmus elrontott. Ebben a megállapításban nincs semmi fatalizmus, hanem ellenkezőleg, az átalakulási, az átalakítási harc meghirdetése. A tudományos szocializmus abban is különbözik az utópisztikustól, hogy tudja: nem új emberek teremtik meg az új társadalmat, hanem az emberek az új társadalmat építvén alakulnak át új emberekké.

Kapitalista csökevényekkel teli a kritikusok nagy részének esztétikai szemlélete. Ennek teljes átalakulásában fennáll természetesen az a nehézség, hogy a marxista esztétika elvei a marxizmus klasszikusainál teljesen ki vannak ugyan munkálva, de mestereink szerepe az osztályharc teljes elméletének kidolgozásában nem engedte meg nekik, hogy ezeket az esztétikai nézeteiket kifejezett rendszerbe foglalják. Az ilyen esztétika lerögzítése a mai marxisták feladata. Ebben a helyzetben minden marxista kritikus kötelessége gondosan tanulmányozni mestereink útmutatásait és azokat önállóan alkalmazni. A mechanikus felfogásból számos veszély származik, amelyekről e megjegyzések elején részletesen beszéltem.

Persze ez a nehézség nem szűnnék meg akkor sem, ha már meg volna írva a marxista esztétika „tankönyve". Itt ismét vissza kell utalni a bevezető megjegyzésekre. A marxista kritikus helyzete a marxi esztétikához olyan, mint a politikusé az általános marxista—leninista elmélethez. A NEP bevezetése idején Lenin nagyon világosan beszélt erről a helyzetről, figyelmeztetvén a pártmunkásokat, hogy az új helyzet gazdasági szerkezetét semmiféle tankönyvben sem találhatják meg.

A kapitalista csökevények felszámolásában az első feladat a Horthy-korszakból származó, az akkor és azóta beszivárgott nyugati dekadenciából eredt esztétikai előítéletek felszámolása. De éppen itt szükséges, hogy kritikusaink a nyugati dekadenciával szemben elméletileg és művé-

szileg magasabb rendű álláspontra helyezkedjenek. Ha a nyugati dekadencia hagyományaival csak valami új proletkult, valami feléledt weimari proletárirodalom álláspontja áll szemben, biztos, hogy valamiképpen konzerválódik a dekadens művészetszemlélet. Mert hiszen a vele szemben álló szűk és merev álláspont abba a kényelmes és előnyös helyzetbe juttatja azt, mintha ő védelmezné az igazi művészet elveit a „kívülről jövő", művészetellenes követelésekkel szemben. Holott a valóságban a helyzet ennek éppen a visszája. Éppen a marxista kritika képviseli a művészet művészi megújulásának elveit, a dekadencia hagyományai pedig elsorvasztják az igazi művészetet. A marxista kritikának nem szabad megengedni, hogy ez a visszás helyzet létrejöjjön.

A kapitalista csökevények esztétikai felszámolásának egyik első alapfeltétele a kritikusok számára: a marxista világnézet komoly és mély elsajátítása. Nemcsak arról van szó, hogy semmiféle mű nem bírálható meg légüres térben, csak az adott gazdasági politikai és kulturális fejlődés konkrét összefüggéseiben, hanem arról is, hogy a marxista–leninista világnézet véget vet a tudomány és művészet terén a kapitalista munkamegosztásnak, a szakmák elkülönülésének. A marxista esztétika nem „autonóm" tudományszak, ahogy azt a polgári esztétika helytelenül képzelte magáról. Az esztétikai visszatükrözés sajátos jellege, a marxista esztétika ismeretelméleti alapja nem érthető meg a visszatükrözés általános dialektikus materialista elmélete nélkül. A társadalmi genezis esztétikailag is elképzelhetetlen gazdasági alap és felépítmény általános elmélete nélkül stb. Az esztétika sajátos vonásainak megértése, helyes alkalmazása csak ilyen alapokon jöhet létre.

Ehhez még számos más polgári csökevény járul. Nevezetesen az a hit, mintha az esztétikai érzékenység pótolhatná, sőt feleslegessé tehetné a marxista kritikus számára a széles és mély tudást a filozófia, a gazdaságtan, a történet és az irodalomtörténet területén. Ide tartozik az a hajlam is, mely a műalkotások elemzéséből és magyarázatánál kicsinyes, pusztán személyi motívumokat tol az előtérbe. Persze ehhez mindjárt hozzá kell tennünk, hogy az igazi marxista szemében gyakran látszólag kis jelentőségű biografikus tények, a helyes összefüggésbe beállítva, fontos megvilágító erővel rendelkezhetnek stb.

A marxista kritikus nagy politikai felelőssége abban áll, hogy ő egyik végrehajtója a párt kultúrpolitikájának, aktív részese a szocializmus felépítésében döntő jelentőségű kultúrforradalomnak. De az eddig mondottakból önként következik, hogy a kritikus e politikának önálló végrehajtója is: neki kell tudnia, hogy egyrészt a művészet sajátos jellege követ-

keztében, másrészt az egyes író, az egyes mű sajátos jellege miatt ez a politika minden egyes esetben hogyan hajtandó végre.

Nem kevésbé fontos a polgári csökevények felszámolása a marxista kritikusok egyéni magatartása, az irodalmi etika területén.

A polgári örökséget itt talán felesleges részletesen ismertetni. Mindnyájan tudjuk, hogy kevés kivételtől eltekintve, milyen tudatlan, milyen elfogult stb. volt a polgári kritika. Az újságok, a folyóiratok túlnyomó többsége függő viszonyban volt a kapitalistáktól; ezek kiadói stb. érdekei határozták meg messzemenően, a legtöbb esetben, hogy miről, mennyit és hogyan írt a kritikus.

A szocialista termelésre való átmenet e korrupció gazdasági alapjainak nagy részét felszámolta. De még ha meg is történik ezen a téren a kapitalizmus teljes gazdasági megsemmisülése, ezzel még nem tűnnek el automatikusan, maguktól azok az erkölcsi eltorzulások, melyeket ez a rendszer hosszú évtizedek állandó gyakorlatával a kritikusok öntudatában, magatartásában, erkölcsiségében kifejlesztett.

Ezek között a körülmények között a kritikus megszokta, hogy meggyőződés nélkül, meggyőződése ellen, dirigálható meggyőződéssel írjon. A kapitalista fejlődés kezdetén Balzac ezt az erkölcsi züllést gyönyörűen leírja Lucien de Rubempré újságíróvá fejlődésében, amikor az ugyanazon regényről három ellenkező tartalmú kritikát ír. Most hogyan lehet ilyen erkölcsi beállítottság, ilyen erkölcs csökevényeinek megmaradása mellett a marxista kritikus feladatait teljesíteni?

Különösen azért, mert ez az korrupció szükségképpen mélyen behatolt az illetők egyéni kritikusi magatartásába is. Nemcsak a lapnak, a kiadónak stb. volt ilyen „irodalompolitikája", hanem az egyes kritikusnak is. Azokon a határokon belül, amelyeket kenyéradó gazdái előírtak, a kritikus saját egyéni érvényesülését, barátjaiét, klikkjéét is szolgálta, amivel szükségképpen együttjárt a másik klikk stb. eleve kedvezőtlen bírálata. A kritikák tekintélyes része ilyen módon előleg volt teljesítendő ellenszolgálatokért, vagy pedig „számlakiegyenlítés" valóságos, esetleg csak vélt sérelmekért, valóságos vagy vélt ellenfelekkel, versenytársakkal barátok versenytársaival szemben. Nem csoda, ha a beavatott kartársak részben előre tudták, hogy ki kiről mit fog írni, részben csak azt kérdezték a bírálat olvasásakor: miért, mi célból íródott?

Szó sincs róla, mintha ez nálunk ma is még általános jelenség volna; az igazi kapitalista korrupció fel van számolva. De a kérdésről mégis beszélni kell, mert mint kapitalista csökevény létezik ma is. Ha azt akarjuk, hogy a marxista kritikának egészen más tekintélye legyen, mint a

polgárinak volt – és nem kétséges, hogy ezt akarjuk –, múlhatatlanul szükséges a csökevények gyökeres kiirtása.

Az erkölcsi integritás, az egyéni érdekek, sérelmek stb. teljes kiküszöbölése a kritikából nem kevésbé szükséges, mint annak elméleti és esztétikai megalapozottsága.

A kapitalista csökevények sorába tartozik a kritika felelőtlensége is. Ez a kérdés egyszerre érinti a kritikai tevékenység elméleti, esztétikai, erkölcsi és társadalmi oldalát.

Hogy az itt szükségessé váló fordulatot helyesen értékeljük, látnunk kell: a marxista kritikus a szocialista építés, a szocialista kultúrforradalom harcos katonája az irodalom terén. Tehát felelősséggel tartozik a dolgozó népnek az irodalom fejlődési útjáért, helyes irányvonaláért az esetleges eltérésekért és elmaradásokért, az írók és a nép közötti belső kapcsolat megszilárdulásáért vagy fellazulásáért, az írók fejlődéséért, közeledésükért a szocilista realizmus eszmei lényegéhez vagy eltávolodásukért tőle.

A marxista kritikus feladata vezető és irányító. Mit jelent ez? Mindenekelőtt finom érzékenységgel kell megfigyelnie azokat a problémákat, irányzatokat, sőt hangulatokat, amelyek egyrészt az íróvilágban merülnek fel, író és élet új viszonyának következtében, másrészt azokat, amelyek a kultúrforradalom, az élet anyagi és ideológiai megváltozása a dolgozó népben létrehoz. Ez az érzékenység, megértés, kifinomult felvevőképesség azonban nem szabad, hogy a marxista kritikust ilyen áramlatok vagy hangulatok szószólójává tegye, vagy akárcsak engedékennyé velük szemben, ha azok nem jogosultak. A bolsevik párt nagy erejét onnan is merítette, hogy mindig finom fogékonysága volt az iránt, ami a tömegekben történik, ugyanakkor azonban – s nemegyszer igazi tömeghangulatokkal szemben is – mindig a tömegek nagy, állandó érdekeit képviselte. Mégpedig úgy, hogy Leninnel szólva, igyekezett megragadni azt a következő láncszemet, amelyen keresztül lehetővé válik az egész lánc szilárd kézbentartása.

1949

Déry Tibor hatvan éves

Hatvan év elegendő arra, hogy az írói egyéniség valódi lényeges körvonalai láthatókká váljanak. Nem lezárt képről van itt szó. A magasabbra fejlődés perspektívája éppen azáltal konkretizálódik, hogy kivirulnak az író valóságos képességei és lehetőségei, hogy teljesülésben és ígéretekben kibontakozik előttünk az életmű arculata.

Ez a dátum Déry Tibornál azért kiemelkedően jelentős, mert neki felette hosszú utat kellett megtennie, amíg a magyar kapitalizmus elleni spontán és romantikus lázadóból korának átfogó és kritikus történelemírójává lett, amíg nemcsak a kort magát ábrázolta — egész imperialista és balkáni, hazai vonatkozásában, egyetemes és ugyanakkor provinciális mivoltában —, hanem azt is megmutatta, mely erők fogják megbuktatni, helyébe lépni: új Magyarországot teremteni.

Mindezzel Déry irodalmunk régi, fájdalmasan érzett vákuumát volt és van hivatva betölteni. Nagy világirodalmi jelentőségű költőink: Petőfi, Ady, József Attila univerzális nemzeti költők voltak, bennük megszólalt koruk nemzeti életének minden problémája. A magyar regény ellenben, még olyan kiemelkedő íróknál is, mint Mikszáth és Móricz, főképp a feudális földbirtok és a kisemmizett parasztság harcát mutatta. Az, hogy Magyarország kapitalista országgá vált, úgyszólván csak irodalmunk horizontján jelentkezett. A *Befejezetlen mondat*tal, a Parcen-Nagy család sokoldalú, mély, átfogóan kritikus ábrázolásával vonult be a világirodalomba az imperialista korszak magyar kapitalista társadalmának képe, egész szörnyűségében, társadalmi és emberi ellentmondásaival.

„Bevonult a világirodalomba": ez a kifejezés némi magyarázatot igényel. Ha csak azt tekintenők irodalmunkból világirodalmi jelentőségűnek, amiből a legtöbb fordítás készült, úgy Molnár Ferenc „világirodalmibb" lenne Adynál, vagy József Attilánál. És ez nemcsak a hozzánk hasonló kis nemzetekre áll. Hosszú ideig e tekintetben Mereskovszkij

messze túlszárnyalta Csernisevszkijt – de vajon melyik volt az orosz nép világirodalmi alakja?

Amit a *Befejezetlen mondat*ról megállapítottunk, fokozott mértékben áll a *Feleletre*. Déry regényeit az emeli világirodalmi színvonalra, hogy rendkívüli ember-, probléma- és helyzetérzékenysége ugyancsak rendkívüli evokatív erővel párosul. Felvevőképességének érzékenységét felületesen és így eltorzítva írják le azok, akik kizárólag a pillanatnyi hangulatok, az érzéki megjelenés finomságaira helyezik a hangsúlyt. Ez Dérynél – mégpedig a fejlődés folyamán egyre erősödő mértékben – csak nélkülözhetetlen eszköz arra, hogy jelentős típusokat, típuscsoportokat, típusoknak egymáshoz kapcsolódó szövevényes társadalmi vonatkozásait művészileg megérzékíthesse. Az epikai kompozíció nála éppen azon épül fel: hogyan tárul fel előttünk, mindig gazdagabban és jobban elmélyülve, a típuscsoportokat alkotó egyének egymáshoz való (fővonalában sohasem tisztán egyéni) viszonya, s e viszonyoknak a társadalom mozgása következtében létrejött eltolódása, egészen az ellenkező végletekbe való átcsapásig. Az érzékenység és az evokatív – szenvedélyeket és gondolatokat kiváltó – erő tehát arra irányul, hogy az egyes alakok, ha kell egészen a különcségig, végigéljék egyéni lehetőségeiket, és ezen belül, éppen ezáltal, szervesen illeszkedjenek bele abba a társadalmi típuscsoportba, amelyhez létük leglényegénél fogva tartoznak.

A magyar kapitalizmus és járulékainak rothadási folyamatát ábrázolják Déry nagy regényei. Ámde nála ez a folyamat nem játszódik le a tőkés osztályon belül. Mindenütt látható az a forradalmi válság, mely ezt a felbomlást kiváltja; látható a proletariátus, mint a számukra fenyegető veszély, mint az emberiség számára a megváltó megoldás. Déry érzékenysége és evokációképessége nem egyszerű visszfénye a valóságnak. A meglátástól és a megérzékítéstől elválaszthatatlanul tartalmazza mind a halálos ítéletet, mind a megváltás reményét, a pártosságot és a harcos humanitást.

Mindkét nagy regény Horthy-Magyarország válságainak panorámáját adja. Itt azonban tanulságosan látható, milyen felületesen szokták napjainkban a téma fogalmát meghatározni. Mert a szokványos felfogás szempontjából e két nagy regény témája ugyanaz volna. A valóságban az ellentét sokkal szembeötlőbb a hasonlóságnál. Ezt már csak azért is érdemes leszögezni, mivel e puszta tény élesen megvilágítja, mit jelent Déry fejlődése szempontjából a felszabadulás, Magyarország elindulása a szocializmus útján. A *Befejezetlen mondat* a Horthy-korszak látképe – a Horthy-korszak szemszögéből; persze olyan szem nézi, mely sugá-

rozza a megvetést, a gyűlöletet, a gyökeres változás égő vágyát. Mégis: a jelen szörnyűsége határozza meg az egész mű atmoszféráját: vastag falú, kisablakos börtönben él itt mindenki, mindenkire ránehezedik a sötétség, a fojtott, nehéz levegő. „Ugyanez" a világ egészen más színeket és körvonalakat nyer a felszabadulás hatása alatt írt *Feleletben*. Nem a Horthy-világ komor megvilágítása változott meg. De alapvető módon megváltozott az alakok magatartása környezetükhöz és sorsukhoz. Mert a félhomály ugyan félhomály marad minden szemnek, és a fülledt levegő fojtogat minden tüdőt, de más dolog zárt tömlöcben reménytelenül rázni megingathatatlan rácsokat és más dolog alagútakat fúrni, még abban a szakaszban is, amelyben még nem dereng át fény a túlsó oldalról.

Déry írástudásának evokatív hatalma nem artisztikus célokat szolgál: a társadalom, az emberek, a sorsok érzékeny és érzéki felvevőképességének aktív oldala ez. Drámai jelenetekbe összpontosítja az etikai cselekvés fordulópontjait, az útjukat kereső, emberi mivoltukat védő jellemek megpróbáltatásait, sikereiket és visszazuhanásaikat. Ezekben a regényekben — különösen a *Feleletben* — élő és egyénített emberek valóságos, konkrét sorsaiból áll össze, úgyszólván „magától", a társadalmi mondanivaló. A fontos tipikusság mélysége és mozgalmassága, ilyen erővel megérzékítve, emeli világirodalmi szintre Déry regényeit.

E rövid, futólagos megjegyzések természetszerűleg meg kell hogy álljanak ennél a felette általános megállapításnál; Déry *konkrét* helyét az irodalomban csak nagyon beható elemzés határozhatná meg. Mégis: még itt is elkerülhetetlen egy megszorító meghatározás. Déry intenzívebben látja alakjait és helyzeteiket, intenzívebben érzékíti meg azokat, mint amilyen biztonsággal értékelni tudja őket. Ezt az oldalát az irodalomnak ma részben alábecsülik, részben túlbecsülik. Vannak, akik kizárólag itt látják a pártosság megvalósulását, holott mily gyakran találkozunk „helyesen kiértékelt" alakokkal, amelyeknek „csak" az a bajuk, hogy még csontvázuk sincs, nemhogy életük, valóságos körvonaluk lenne; eltekintve attól, hogy milyen gyorsan változik számos „kiértékelés" tartalma és iránya. Mások e merev felszínességet elvontan ellenezve, észre se veszik, hogy helyes értékelés nélkül tökéletes kompozíció elképzelhetetlen. Déry mindig helyesen látja, helyesen mozgatja alakjait, csak nem mindig tudja: kivel van dolga. És e költői vak szerelem olykor ferde helyzeteket teremt: az elfogult értékelés nemegyszer magában véve igaz összefüggéseket költőileg is hamis megvilágításba helyez. Csak ez a hiányosság hozhatta létre azt a ferde helyzetet, hogy a szoci-

alista realizmus megértő és komoly féltői együtt kritizálhatták Déryt az egészen másra irányuló kincstári optimistákkal.

Déry Tibor ma hatvan éves. Négy évtized kemény emberi és írói munkája elég volt arra, hogy mint jelentékeny írói egyéniséget állítsa Magyarország és — ennek is eljön az ideje — a nagyvilág elé. De Déry Tibor ma *csak* hatvan éves. Elég fiatal és fejlődőképes arra, hogy valódi tisztelői ne csak szeressék és becsüljék azt, amit eddig alkotott, de — éppen ezen a napon — követeléseket is szegezzenek vele szembe: még magasabbra fejlődésének követelését, aminek konkrét körvonalait éppen eddigi életműve adja meg. Déry Tibor ma *csak* hatvan éves. Minden lehetősége megvan arra, hogy ne csak nagy tehetségű, ne csak jelentékeny, hanem igazán nagy író váljék belőle.

1954

Madách tragédiája

Az „Ördög komédiája": ezt a címet a kiváló magyar kritikus, Erdélyi János javasolta közvetlenül *Az ember tragédiája* megjelenése után, a költemény eszmei tartalmának előlegezett összefoglalásaként. Erdélyi kritikája a falanszterjelenetnél éri el csúcspontját: „Hiszen emberiségünk története ezen forog", mondja. Élesen rámutat a szocializmus (az utópikus szocializmus az egyetlen, melyet mind Erdélyi, mind Madách ismertek) reakciós bírálóira és felkiált: „A költő eljárása vakmerő játék az irodalmi komolysággal, s keserű tréfaűzés az eszmékkel... Tűrhető-e, hogy a költő, a nagy igazságok látnoka, az eszmék prófétája ultramontánokkal stb. egy oldalon vegyen álláspontot a jövendő kor fejleményei ellen?"

Madách szenvedélyesen tiltakozott a kritikának főleg eme része ellen. Erdélyihez intézett levelében nem ismeri el, hogy a szocializmust gúnyolta volna; ő az összes emberi törekvések tragédiáját akarta megírni! „Csak azt akarom kihozni, hogy midőn a szocializmus gúnyolásával vádolsz, akkor szabadság, kereszténység, tudomány, szabadverseny s mindazon eszmék gúnyolásával is vádolhatsz, mik az egyes részeknek tárgyai, miket éppen azért választottam tárgyaiul, mert az emberiség fejlődésének fő momentumaiul nézem."

Mint később látni fogjuk, Madách védekezésének megvan a maga szubjektív jogosultsága. Objektíve azonban csak kiszélesíti és elmélyíti Erdélyi vádját műve ellen. Mert hiszen az ő érvelése, mint *Az ember tragédiájá*nak szerzői magyarázata, éles fényt vet két döntő kérdésre. Egyrészt rámutat a mű eszmei tartalmát kitevő történelembölcseletre, melyben minden olyan törekvésnek hívságát bizonyítja, mellyel az emberek társadalmi együttélésüket biztosítani, és magasabb szintre emelni próbálták. Másrészt az itt megnyilvánuló pesszimizmus kiegyenlíthetetlen ellentétét látjuk a befejező szavak („Ember küzdj és bízva bízzál")

optimizmusával. Erdélyi jelentékeny kritikusi képességei éppen abban nyilvánulnak meg, hogy a falanszterjelenetben, melyet — mint azt Madách helyesen kiemeli — az előzők eszmeileg előkészítenek) a dráma gyöngeségének, ellentmondásosságának gyökerét ragadja meg: az emberi nem fejlődésének, a fejlődés perspektívájának kérdését.

Nem lehet az elfogulatlan olvasó vagy néző szempontjából kétséges, hogy ez a perspektíva sötéten pesszimista, hogy az isten idézett végszavai csak egy vallásosan „észfeletti" happy endet teremtenek, de nem adnak választ a dráma mencte által feltett kérdésekre. Nem ad feleletet Arany János magyarázata sem, melyet azóta sokan utána mondtak, hogy tudniillik az emberiség történetét ábrázoló jelenetek nem a történelem valóságát mutatják be, hanem Lucifer megrontó szándékait: „Ugye — mondják — a sötét álomképek tárgyilag is egyeznek a világtörténettel. Ezt tagadom én." Ezért Arany szerint *Az ember tragédiája* ábrázolta történelem nem tagadja a haladást, nem „szüntelen körforgás vagy alábbszállás, míg minden a nihilizmusba süllyed".

Bármennyire tisztelem Arany Jánost, mint költői művek elemzőjét is, ezzel a felfogással nem tudok egyetérteni. A drámában a valóság azonos azzal, amit a színpadi cselekmény mutat. Még ha álomról van is szó, mint Calderon *Az élet álom* című híres művében, az álomképek a hős lelki lehetőségeit mint valóságot ábrázolják, és mint ilyen, hatnak ki a dráma befejezésére. Ha Madách (az író, nem a magánember) csakugyan pesszimista valóságtorzításnak tekintené a történelmi képeket, úgy ezt a felfogását a képeken belül, a drámai ábrázolás eszközeivel kellene kifejeznie, úgy ahogy teszem *A Szentivánéji álom*ban a néző mindig pontosan tudja, mi a valóság, mi a varázs, mi a képzelődés. Nem lehet drámai cselekményt úgy átélni, hogy az ábrázoltat ne tekintsük a valóság másának, s puszta utólagos deklarációval a drámai ábrázolás valóságát nem lehet többé átformálni. Az ábrázolás maga azonban Arany János magyarázata ellen szól.

Egyenesen ügyvédi fogás Alexander Bernát részéről — aki különben nem ért egyet Arany felfogásával — a mű pesszimista perspektíváját azzal legyöngíteni, hogy az eszkimójelenet „nem a mi világunk, hanem a távol jövőé, ha ugyan a tudomány nem csalódik". Hiszen, ha Madách tudományos nézetei később helyteleneknek bizonyulnak, az nem változtathat semmit a már kész alkotáson. Az eszkimójelenet szerves része a Madách ábrázolta történelmi fejlődésnek. A tudomány esetleges új álláspontja ezen éppoly kevéssé változtathat, mint ahogy a Macbeth boszorkányai sem vesztik el drámai valóságukat, mert mi már — az

életben – nem hiszünk bennük. Persze a magyar polgári fejlődésre feletto jellemző, hogy Alexander itt — és nem mint Erdélyi János a falanszterjelenetben — látja a történelmi fejlődés pesszimista felfogásának ugróponiját.

A Madách ábrázolta történeti fejlődés perspektívátlanságát, művészi történelembölcseletének pesszimista voltát tehát nem lehet eldisputálni. Arany János fel is veti azt a kérdést: nem jöhet-e létre a pesszimizmus talaján jelentős műalkotás? Ő Byronra hivatkozik; ebben az esetben talán találóbb — mint azt Szerb Antal teszi — a Flaubert-féle *Szent Antal megkísértésé*re gondolni, hol szintén minden világnézet hívsága, semmivé oszlása az ábrázolás eszmei tartalma. Nem tartjuk itt feladatunknak a pesszimista költészet jogosultságát megvitatni. Főképpen azért, mert hiszen *Az ember tragédiája* befejezése meg akarja szüntetni ezt a pesszimizmust. Madáchnál ez csak jobban aláhúzza az ábrázolt világ és a belőle levont végkövetkeztetés világnézeti és művészi ellentétének feloldhatatlanságát. Mielőtt ezen ellentét művészi következményeire rátérhetnénk, meg kell vizsgálnunk annak társadalmi-történeti gyökereit.

Irodalomtörténészeink, elsősorban Hermann István, helyes úton járnak, amikor *Az ember tragédiáját* a hatvanas évek Magyarországának aktuális problémáira adott válasz kísérletének fogják fel, nem pedig „általános emberi", „örökérvényű" kérdések költői megoldásának. Innen tekintve a perspektíva kérdése oda konkretizálódik: milyen fejlődési lehetőséget látott maga előtt hazája számára a magyar középnemesség legjobb része? Mert kétségtelen: Madách ehhez tartozott. Már az a tény is bizonyítja ezt a haladó tendenciát, hogy (közvetlenül *Az ember tragédiája* megírása után) Madách az 1861-es országgyűlésen a radikálisabb Határozati Párt aktív tagja volt. Magyar középnemesi elfogultsága azonban kitűnik ott, ahol — különben bátor és okos beszédében — a magyar rendi országgyűlés felette megalkuvó 1790-es törvényét egy szintre helyezi a nagy francia forradalom vívmányaival; szerinte amit Rousseau a *Társadalmi szerződés*ben követelt, Magyarországon „már egy ezredév óta históriai tény volt".

A történelmi látókör eme korlátozottsága ellenére Madách a döntő kérdésben, Magyarország függetlenségének kérdésében, a Habsburg-abszolutizmus (és minden belőle kiinduló demagógia) ellenében haladó álláspontot állt. A *Civilizátor* című szellemes szatírája kitűnően kifigurázza a bécsi elnyomók „népboldogító" frázisait. Madách sohasem ítéli

el az 1848–49-es forradalmat, mint azt Kemény Zsigmond tette, ellenkezőleg, gondolatai és törekvései mindig akörül forognak: hogyan lehetne 1848-at az adott új körülmények között megújítani?

Persze ezeket az adott körülményeket Madách a liberális középnemesség nézőpontjáról tekinti. Amennyire tehát szemben áll a Kemény Zsigmond-féle Kossuth-elítéléssel, kapitulációval a Habsburg-monarchia előtt, annyira távol áll tőle Petőfi plebejus demokratizmusa. Felületesen nézve ez talán úgy tűnhetne, mint a reformkor hagyományainak felelevenítése a plebejus demokrácia átugrásával. Lehet, hogy Madách maga is így látta saját helyzetét. Objektíve azonban egészen másképp áll a dolog. A forradalom után, a forradalmi tapasztalatok következtében a liberális nemesség nem demokratikus álláspontja demokráciaellenességgé változott. Madách maga ezt feljegyzéseiben számtalanszor kimondja. Így: „A demokrácia, fájdalom csak az arisztokrácia által manifesztálódik, a népben nincs meg a szükséges noblesse, szervilis lesz"; vagy: „A gyáva nép közt csak egyes nagyok fonják a történelmet"; vagy: „A nép csak tegyen, majd gondolkodom én" stb., stb.

Ez Madáchnál közvetlenül az 1848 utáni magyar középnemesség osztályhelyzetéből nő ki (csakúgy, mint Eötvösnél). Maga az állásfoglalás azonban általános európai jelenség. Csak néhány példát sorolok fel: míg a régebbi polgári haladásgondolat a szabadságot a hűbéri maradványok ellen védelmezi, addig John Stuart Mill ezt a védelmet már a tömegek ellenében keresi. Jacob Burckhardttal pedig módszertani alakot ölt a történelem olyan felfogása, hogy az kizárólag a „nagy emberek" működésének eredménye. Burckhardt ebben a tekintetben azért is érdekes a mi problémánk szempontjából, mert nála – következetesen – a tömegek szerepének tagadása, a nagy emberek kultusza a társadalmi haladás tagadásával, a történelmi pesszimizmussal jár együtt. Ezért volt egy bizonyos viszonylagos szubjektív igazság Madách védekezésében Erdélyivel szemben: a falanszterjelenet antiszocializmusa csakugyan puszta betetőzése annak az antidemokratizmusnak, mely egész életművén végigvonul. Elég, ha itt a *Mózes*re utalok, amelyben nagy ember és hitvány tömeg ellentéte alkotja a drámai konfliktust.

Ez az antidemokratikus világlátás, érzésvilág alapozza meg *Az ember tragédiáját* is (és végső oka pesszimista perspektívátlanságának). Itt most nemcsak az athéni és párizsi tömegjelenetekre gondolok, amelyekben a nép, mint bárki által megnyergelhető, meggyőződés nélküli csürhe szerepel. (Hogy ez mennyire nem jellemző a XIX. század első felének nagy drámáira, azt Puskin *Borisz Godunov*ja és Büchner *Danton halála*

című műve világosan mutatja.) Így Athénban Éva: „Csak láncot érdemel e csőcselék — Mely érzi, hogy te születtél urául . . .”; és Ádám: „E gyáva népet meg nem átkozom, — Az nem hibás, annak természete — Hogy a nyomor szolgává bélyegezze . . . Csak egyedül én voltam a bolond — Hivén, hogy ilyen népnek kell szabadság.” Az idézetek tetszés szerinti számban adódnak.

De ez csak a társadalmi, politikai oldala Madách antidemokratizmusának. Ez az alapvető érzés azonban kiterjed az élet minden megnyilvánulására. Ismeretes Éva kettős szerepe a párizsi jelenetben: mint arisztokrata lány és mint forradalmárnő szerepel. Ádám — Danton így foglalja össze viszonyát a két alakot öltött Évához: „Azt nem bírhattam, védte glóriája — Ettől pokolnak gőze undorít el.” Mindez nem visszatérés a reformkorba. Gondoljunk Bánk bán viszonyára Tiborchoz és rögtön látjuk, mivé vált a nemesi liberalizmus még egy olyan kiváló képviselőjében is, mint amilyen Madách volt. 1848—49 olyan kérdést tett fel, melyet a reformkor még nem ismert: aki nem a néppel, a tömegekkel együtt, azok soraiban keresi a felszabadulást, azt az események logikája szembeállítja a néppel, a tömegekkel és — akár akarja, akár nem — kifejlődik benne a nép, a tömegek lenézése, az undorodás tőlük. *Ez történt meg, mint oly sok polgárral nyugaton, 1848 után a liberális* középnemes Madáchcsal Magyarországon. Ez a Madách-tragédia társadalmi alapja.

1848 bukása Magyarországon a nemzeti függetlenség időleges elvesztését hozta magával, de nem akadályozhatta meg a kapitalizmus eddiginél gyorsabb fejlődését, a hűbéri maradványok lappangó gazdasági ellentmondásainak kibontakozását. A Habsburg-abszolutizmusnak ellenállni akaró nemesség két tűz közé került: azt hihette, hogy történelmileg jogos hagyományokat véd, amikor begubózik elmaradottságába. Az Ausztria felé ügyesen és jól hadakozó *Civilizátor* című szatíra egyszersmind a gazdasági hátramaradottság, a patriarkális úr és szolga viszony dicsőítése. (Jellemző: ebben az összefüggésben, de csakis ebben, Madách rokonszenvvel ábrázolja a népet.) A művelt Madách világosan látta a kapitalista szabadverseny pozitív oldalait is. Amikor negatív oldalait — nemegyszer helyesen — bírálja, e bírálat mindig a múlt felől, a hűbéri maradványok védelmezéséről leszakadni nem tudó és nem akaró középnemesség szempontjából történik.

Ezekből az elemekből tevődik össze Madách világképe: elutasítja a zsarnoki abszolutizmust, de elutasítja az ellene irányuló népi, plebejus forradalmat is; elutasítja a kapitalizmust és elutasítja az annak felvál-

tására hivatott szocializmust is. Ugyanakkor azonban – e világfelfogás alapján, melynek logikája dermedt tétlenségbe merevít – Madách cselekedni akar, aktívan harcolni hazája felszabadításáért. Ennek az ellentétnek költői tükörképe az az ellentmondás, melyet már Erdélyi János meglátott *Az ember tragédiája* költői menete, ábrázolt eszmei tartalma és befejezése között. Madách tragédiája, hogy ezt az ellentmondást nem látta s így nem tudta feloldani.

Becsületes, okos, liberális magyar nemes tragédiája. Semmi lekicsinylés sincs abban, ha megállapítjuk: csak világnézete ellenére képes cselekedni. Mert cselekedni akar és a lehetőségekhez mérten cselekszik is. Marx ezeket írja 1843-ban a liberalizmus ellentmondásaiból a kétségbeesett pesszimizmusba menekülő Rugénak: „Nincs nép, amely kétségbeesnék és ha hosszú ideig csak ostobaságból remélt, mégis sok év múlva hirtelen okossággal teljesíti jámbor vágyait." Az a költői és világnézeti salto mortale tehát, amellyel Madách *Az ember tragédiája* megoldhatatlan ellentmondásain túlteszi magát, becsületére válik az embernek, a hazafinak, de természetesen nem oldhatja meg az ebből a forrásból eredő objektív világnézeti és művészi ellentmondásokat. A hazafi becsületessége Madáchnál – a már elemzett korlátok következtében – átcsap a költő, a gondolkodó tragédiájába.

A szubjektív tragédiát objektív komédiává alakítja a 67-es kiegyezést követő kor. Madách megoldhatatlan dilemmáit a történelem megoldotta, mégpedig – a magyar nép nagy kárára – reakciós értelemben. A kiegyezést követő reakciós korszak természetesen a maga érdekeinek megfelelően rostálta és értékelte át a magyar irodalom hagyatékát. Ennek az évtizedeken keresztül végbement nagyszabású történelemhamisításnak elemzése itt nem lehet a feladatunk. Csak néhány példa segítségével igyekszünk megvilágítani, hogyan alakította a Ferenc József-kor és a Horthy-korszak a maga reakciós ideológiai szükségleteinek megfelelően *Az ember tragédiája* eszmei gyöngeségeit és ellentmondásait a demokrácia és a haladás elleni egyértelmű megnyilatkozássá; hogyan vált az ilyen magyarázatok segítségével a liberális Madách műve – Erdélyi jóslata értelmében – az „Ördög komédiájává".

Ez a reakciós ideológiai szükséglet volt az új magyarázatok számára az elsődleges indok. Hozzájárult azonban ehhez a magyar sovinizmus is. A Rákosi Jenő-féle „harmincmillió magyar" imperialista ideológiája, a magyar „kultúrfölény" minden áron, minden területen való érvényesítése megkövetelte, hogy a magyar irodalomnak is legyen „világköltő-

ménye", mely egyenrangú a *Faust*tal, sőt eszmeileg is, művészileg is felette áll annak.

Rákosi Jenő házi kritikusa és esztétikusa, Alexander Bernát tette itt meg a döntő lépést. Felfogásának egyes pontjait már ismertettük. Itt még azt kell hozzátennünk, hogy ha Alexander elveti Arany János felfogását, mintha a tragédia történelmi jelenetei nem a valóságot, hanem csak annak luciferi eltorzításait ábrázolnák, úgy ezt nem realisztikus dramaturgiai meggondolásokból teszi. Alexander gondolatmenetét, ellenkezőleg, az határozza meg, hogy Madách történelemfelfogását nem tekinti pesszimisztikusnak, sőt a történelmi fejlődés igazi lényegének kifejezését látja benne, mely „hozzájárul, hogy pesszimizmusából kigyógyuljon." Az igazság Alexander szerint így foglalható össze: „Költeménye nem azt az eszmét fogja feltüntetni, mily egyformán gyarló az ember az egész történeten keresztül, hanem mily gyarló a tömeg a nagy, a kiváló, a hatalmas egyéniséggel szemben. Ez a költemény fel fogja tüntetni a nemes egyéniség küzdelmét a nemtelen nagy tömegért, mely meg nem érti, kicsúfolja, cserbenhagyja. Ádám nem az emberiség képviselője lesz, hanem a nemes emberiségé. Sorsa nem az, hogy mindig egyformán gyarló, hanem, hogy mindig egyformán hiábavaló küzdelmet vív az emberiségért, amelynek baján nem lehet segíteni."

Itt már világosan látható a Tisza-korszak „liberalizmusának" különbsége Madách nemesi liberalizmusától. Madách számára megrendítő és feloldhatatlan tragikus konfliktust jelentett, hogy világszemlélete döntő pontokon szembeállította a nép demokratikus törekvéseivel. A Tisza-korszak álliberális cinizmusa már elégedetten állapítja meg a történelemnek ezt a szerinte alapvető tényét. Teszi azt abban a reményben, hogy ami az eddigi történelem folyamán nem sikerült, a „nemes emberiség", a nagy emberek győzelme a hitvány tömeg felett, azt a jelenkor „nagy emberei", a tiszaistvánok, a II. Vilmosok meg fogják valósítani.

Az első világháború előtti idő politikai történetéből tudjuk, milyen gyenge, határozatlan, sokszor elvtelen volt az ellenzékiség e hivatalos vonallal szemben. Ez megnyilvánult *Az ember tragédiája* értékelésében is, amelyben az Alexander-féle magyarázat a dolog lényegét tekintve uralkodó volt. Nagyon ritka az olyan különvélemény, mint amilyet éppen e cím alatt Kossuth régi küzdőtársa, Pulszky Ferenc fejtett ki *Az ember tragédiája* színpadi bemutatója alkalmából. 1883-ban, Pulszky ezeket írja: „A darab tetszik mindazoknak, akik a liberalizmus és a francia forradalom eszméiben látják a világ teljes megromlásának okait, mert a mű iránya reakcionárius, s ez a mostani divatban levő áramlatnak

tökéletesen megfelel." Ilyen tiltakozás azonban alig akadt; minél később, annál kevésbé.

A *Nyugat*-mozgalom kritikai megnyilvánulásai e téren sem hoztak igazi fordulatot. A *Nyugat* írói mint a polgárság képviselői, bizonyos értelemben a haladást képviselték a Tisza-korszak dzsentri és dzsentroid kultúrpolitikájával szemben. Ámde az a polgári ideológia, amit ők nyugatról behoztak, az az imperialista kor reakciós ideológiája is volt, s ennek értelmében a magyar irodalom újjáértékelése nemegyszer csak dekadens megindokolása és „elmélyítése" volt a kiegyezés utáni hivatalos felfogásnak. (Lásd Babits tanulmányát Petőfiről és Aranyról.) A dolog természetéből következik, hogy ezek a tendenciák a proletárdiktatúra leveretése után a Horthy-korszakban csak megerősödtek. 1923-ban a Madách-jubileum alkalmából Laczkó Géza a költő nagy érdemének tudja be, hogy szakítani mert a XIX. század uralkodó eszméjével, a haladással. S ezzel összekapcsolja Madách iránt érzett hódolatát a nyugati reakciós filozófiák amaz uralkodó áramlatával, mely az „elavult" haladáseszme elleni küzdelemben látja a világnézeti harc központi kérdését.

Madách műve maga a nemzetközi reakció fegyvertárában nem játszott fontos szerepet. Persze figyelemre méltó tény, hogy Gorkij, aki fiatal korában érdeklődött Madách iránt, érett kora nagy regényében, a *Klim Szamgin*ban ismét visszatér rá. Egy dekadens-reakciós társaság beszélgetéseiben szóba kerülnek a divatos irracionalizmus kérdései. A társalgás egyik részvevője így beszél: „Amikor a paradicsomból kiűzött Ádám visszatekintett a tudás fájára, meglátta, hogy az Isten már tönkretette a fát, már elszáradt. Erről a témáról a magyar Madách Imre nagyon kitűnő dolgot írt . . ."

Mint a Horthy-korszakban rendesen, Kosztolányi Dezső mondja ki a legnyíltabban, mik a reakciós filozófia, esztétika és kritika állásfoglalásának okai. Ő így ír *Az ember tragédiájá*ról: „Több mint egy félszázadnak kellett elmúlnia, hogy az egész emberiség megérkezzék hozzá . . . Nagy tandíjat fizettünk ezért. Amióta mi is álmodtuk a történelem álmait. 1914 nyarán lidérces álom borult szemünkre — az ördög küldte s megkezdődött számunkra a valóságban is az ember tragédiája. Szegényebbek lettünk hitben, gazdagabbak tudásban. Mi is kiáltottuk: »milliók egy miatt«, hallottuk a piacon a szájhősök ordítását, láttuk az ártatlanok pusztulását, a léhák tivornyáját, Platónt a borsón térdepelni s megtanultuk, hogy minden igazság viszonylagos. Így jutott közel hozzánk a legelfogulatlanabb és legnagyobb költemény." Ezzel a falanszterjelenet

ismét a reakció érdeklődésének központjába tolódott: Kosztolányi szerint tehát Madách mintegy prófétai előrelátással úgy rajzolta meg a magyar proletárdiktatúrát, ahogy ő és társai látták.

Ilyen körülmények között nem véletlen, hogy Madách művének legnagyobb színpadi sikerei a Horthy-korszakra esnek. Sőt az sem, hogy akkor indul meg szórványos, sikertelen kísérletek után, a dráma diadalútja — a fasiszta Németországban. 1934-ben Bécsben, 1937-ben Hamburgban, 1939-ben Berlinben, 1940-ben Frankfurtban kerül színre, Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója előadássorozatot tart róla Berlinben stb., stb.

A hatás e történetéhez nem kell kommentár. Világos, hogy azok a Madáchnál ellentmondásosan jelentkező tendenciák, melyek következtében Erdélyi az „Ördög komédiája" címet javasolja, az imperialista kor felfogásában kiterebélyesedtek, s mint a mű egyedüli tartalma jutottak érvényre. Az, hogy a becsületes, szubjektíve haladó érzelmű, odaadó hazafi Madáchot lehetett így értelmezni, ez a fő tartalma a Madách-tragédiának. Mert hiszen az imperialista jdő kommentárjai — sajnos — nem egyszerűen hazugságok és ferdítések, melyeket ma könnyen helyre lehetne igazítani (ahogy a németek Hölderlin vagy Büchner esetében tették), hanem a költőnél magánál meglevő, sőt előtérben álló tendenciák kiélezései. Madách személyiségét illetőleg méltánytalan a reakció dicsérete: *Az ember tragédiáját* illetőleg már sokkal kevésbé.

Amit eddig kifejtettünk *Az ember tragédiája* eszmei tartalmára, annak keletkezésére és hatására vonatkozik. Joggal merülhet fel tehát az a kérdés: még akkor is, ha mindez helytálló, nem lehetséges-e Madách esetében is, amit Engels Balzacnál „a realizmus győzelmének" nevez, az tudniillik, hogy a dráma, szerzőjének problematikus világnézete ellenére, költőileg mégis remekmű?

A kérdés jogosult. S így szükséges megkísérelni, hogy megfelelő választ adjunk rá. Beszéltünk Madách világfelfogásának alapvető ellentmondásáról, arról, hogy a történelemről alkotott nézeteinek logikája reménytelennek ítél minden cselekvést, őt magát azonban hazafiúi heve arra ösztökélte, hogy mégis munkálkodjék nemzete érdekében. (Az olvasó még emlékezni fog az ezzel a helyzettel kapcsolatban idézett Marx-mondásra.)

Létrejöhet-e most már ilyen világnézeti ellentétből nagy műalkotás? Kétségkívül. Nem is kell messzire menni; ugyanebben az évtizedben, amelyben Madách műve létrejött, írta Vörösmarty *A vén cigányt*. Itt is

hasonló ellentétről van szó – és íme: ha az utolsó strófában a költő leírja: „Lesz még egyszer ünnep a világon", úgy az olvasó, aki megrendülve fogadta be a költemény addigi sötét képeit, most fokozott megrendülést érez a — semmivel sem indokolt — remény felmerülésekor. Miért? A felelet egyszerű: mert líráról van szó, mert Vörösmarty két lelkiállapotot állít egymással szembe, amelyek felváltják és kiegészítik, nem pedig megcáfolják egymást. Ennek költői igazsága könnyen belátható. Rámutattunk arra, hogy az általunk megvizsgált objektív ellentmondás mögött a cselekvés (a remény) szubjektív jogosultsága is rejlik. Vörösmarty azt, és csak azt ábrázolta a líra legmagasabb rendű kifejezési eszközeivel, ami Madách emberi magatartásában feltétlenül igenlendő volt. Az objektív ellentét joggal kívül maradhatott költeményén.

De vajon nem ölthet-e ez az objektív ellentét maga is költőileg jogosult testet? Azt hisszük, igen. A Madách átélte ellentét, mint arra már rámutattunk, nemcsak a magyar nemesi liberalizmus kérdése, hanem az egész európai liberalizmusé. Persze a magyar helyzet sajátossága folytán ez az ellentét Madáchnál másképp jelentkezik, mint általában a liberalizmus válságában. Itt főképpen arról van szó, hogy valaki liberális világnézete következményeképpen nem képes cselekedetbe áttenni saját meggyőződéseit (lásd Turgenyev és Goncsarov műveit, valamint Csernisevszkij és Dobroljubov bírálatait róluk). Madáchnál annak következtében, hogy a magyar polgári forradalom egyik központi kérdése a nemzeti függetlenség védelme, visszavívása a Habsburgok ellenében, ez az általános probléma az általunk már elemzett, sajátos, ellenkező előjelű formában jelentkezik. Oly módon, hogy a világnézet maga megbénítaná a cselekvőképességet, azonban a világnézeti gátlások, sőt az egész világnézet félretolása útján mégis létrejön a cselekvés. (Ez persze a konfliktus kiegyezés előtti formája.)

Ezen igen fontos különbség ellenére a problémák gyökere ugyanaz, ti. világnézet és cselekvés áthidalhatatlan ellentéte. S ezért bármekkora is a művészi felfogás különbsége a témát az objektív ábrázolás síkján feldolgozó orosz, német stb. jelentékeny írók között, valamennyinek mégis van egy közös vonása: világnézet és cselekvőképesség ellentéte szükségképpen mindig valamilyen humoros, szatirikus, tragikomikus stb. vonást is tár fel. Mert gondolkodás és cselekvés ilyen ellentéte, az ember — szubjektíve bármennyire becsülésre méltó — elbotlása osztályhelyzete teremtette korlátaiban, szükségképpen komikus hatású. A világirodalom számos nagy komédiájának vagy humoros regényének ilyen természetű ellentmondás az alapja. Az intonáció választását korszak, osztályhelyzet és költői egyé-

niség határozza meg. De a komikus mellékzörej a téma eszmei tartalmának lényegéhez tartozik, s ezért — ha a költő nem szorítkozik líraian a belső élet ábrázolására — nem küszöbölhető ki, a valódi téma művészi termékenységének, az életből nőtt eszmei tartalmának károsodása, sőt megsemmisítése nélkül.

Madách azonban éppen erre tett kísérletet. Ő e probléma sajátos magyar változatát ragadja meg, s az általánosítás szárnyain oly magasságokig akar felemelkedni, hogy az emberiség tragédiájává általánosított sors képe válaszoljon sajátos magyar kérdésére. Hogy eszmei síkon milyen felelet adódik, azt láttuk. Művészileg a helyzet még reménytelenebb. Amennyire igaz, hogy művészi általánosítás nélkül nincs műalkotás, annyira igaz az is, hogy ennek az általánosításnak foka egyáltalában nem a költő akaratától függ. Minden téma természete (a benne szervesen foglalt eszmei tartalom) határozza meg, milyen fokú művészi általánosítást követel meg és bír el, s ez ismét meghatározza, melyik műfajban érheti el igazi beteljesedését, tökéletes megformáltságát. Madách alapkoncepciójának visszássága abban rejlik, hogy túláltalánosít, vagyis csak a nyers ellentét marad meg világnézet és cselekvőképesség között. Madách mind a kettőt kiszakítja konkrét — szubjektív és objektív — talajából, és ezzel a téma eszmei tartalmát erőszakosan leválasztja annak különleges, valóságos formájáról. S az így nyert általánosítás részére aztán utólag keres annak megfelelő különös érzéki megnyilvánulási lehetőséget, amelyből természetesen a téma húsa és vére hiányzik, csak elvont, s elvontságában eltorzult csontváza marad meg.

Ámde minden általánosítás csak azt tartalmazhatja, aminek általánosítása. A túlhajtás csak a vérszegénység, az érzékietlenség fokozását hozhatja magával: nem többet, sőt kevesebbet, mint ami az életből vett, az általánosításnak alávetett anyagban benne rejlett. Madách csak azt érhette el, hogy az az eleven ellentmondás, mely az általánosítás alacsonyabb fokán (lírában, humoros elbeszélésben stb.) művészileg termékennyé, magával ragadóvá vált, nála a kompozíció egymástól idegen darabokra való szétesését hozta magával. Paradoxnak látszik, de igaz: a kevésbé általánosító írók (az oroszok, később Mikszáth) nemcsak művészileg hoztak létre szervesebb, tökéletesebb alkotásokat, hanem a dolog lényegét tekintve tudatosabbak, kritikusabbak mint Madách, a filozófus költő: valóságos konfliktusaik sajátossága náluk az ábrázolásban magában többé-kevésbé létrehozza a konfliktus, az alakok felett gyakorolt bírálatot, míg Madách művészi szempontból túlzott általánosításának eredménye a konfliktus kettősségének nyers, meg nem alapozott, még kevésbé

kritikusan szemlélt feltárása. A túlzott általánosítás nem a téma elmélyítése, hanem (öntudatlan) menekülés a következmények kérlelhetetlen levonása elől.

Az igazi kritikát itt a szatíra, a humor stb. testesíti meg. Világnézet és cselekvés ellentéte Madáchnál, mint kiemeltük, bizonyos tekintetben más, szubjektíve becsülésre méltóbb, mint legtöbb liberális kortársánál. Ámde ez — a téma lényegét tekintve — csak a humor uralmát jelenthetné a szatíra vagy az irónia felett. Így van ez a történelmi szempontból hozzánk hasonló fejlődésű Németországban, Raabenél. A téma természete — és leginkább annak magyar változata — azt hozza magával, hogy a főalaknak bizonyos Don Quijote-i vonásai kell hogy legyenek. Ezeket Ádám alakjából még a Madách-féle túlzott általánosítás sem tudta egészen kiirtani, a túláltalánosítás azonban művészileg azzal a következménnyel járt, hogy a Don Quijote-izmus humoros-szatirikus önbírálata az alakkal és cselekvésével szemben teljesen eltűnt. Mindenki tudja, mit jelent ez Cervantesnél, még a főalak megható, a tragikusság felé csillámló vonásai számára is. Madáchnál az ilyen kritika teljes hiánya következtében a feloldhatatlan ellentmondáson alapuló cselekvés feltétlen igazolása csak meg nem okolt dogmatikus formában lehetséges. Nem véletlen, hogy Madách csak isteni kinyilatkoztatással tudja a cselekvés lehetőségét igazolni. Amint nem véletlen az sem, hogy kiváló íróinknál a 48 utáni magyar cselekvésforma realisztikus ábrázolása *A nagyidai cigányok*tól és a *Bolond Istók*tól kezdve Arany László Hűbele Balázsán át egészen Mikszáthig inkább a cervantesi vagy az orosz, mint a Madách-vonalon történik.

A téma szerfölötti általánosítása azonban kihat minden részletre, megszünteti az egyes jelenetek drámaiságát is. Ha jelentékeny író különös témáját a maga valódi különösségében ragadja meg, mint Katona a *Bánk bán*ban a reformkor nagy problémáit, úgy ebből nemcsak felejthetetlen típusok születnek, hanem drámaiságtól izzó egyes jelenetek is, amelyeknek drámai kapcsolata elevenné, mozgalmassá teszi az egészet. Madách túláltalánosított koncepciójából az is következik, hogy alakjai nem annyira valóságos aktív részvevői a történelmi konfliktusoknak, mint inkább utazók a történelem egyes jelenetein keresztül. Az ott felmerülő konfliktusok sohasem alkotják létük lényegét (még ha ez a lét és lényeg meg is újulna minden jelenetben), hanem pusztán nézői és kommentálói az összeütközéseknek. Gondoljunk a bizánci jelenetre: Ádám—Tankréd meglepetéssel értesül arról, hogy kora kereszténységében szenvedélyes harc dúl Krisztus isteni vagy emberi volta fölött és ezt a hírt azzal a felháboro-

dással fogadja, amellyel a XIX. század felvilágosodott polgára viszonylik a középkor ideológiai harcaihoz; ugyanígy tekinti szerelem és kolostor kérdését. Mindkettőből kétségkívül lehetne dráma, de csak akkor, ha Tankréd teljes egyéniségének latbavetésével részt venne magában a harcban. Ám az elvont, nem a konfliktusok eleven talajából nőtt, belsőleg mélyen anakronisztikus bírálat kívülállóvá, nézővé teszi Ádámot és — mint az imperialista kor kiváló marxista kritikusa, Franz Mehring írta — kommentárral ellátott élőképpé alacsonyítja a drámainak tervezett egyes jeleneteket. Ugyanez áll a legtöbb jelenetre. Gondoljunk Egyiptomra, Londonra, a falanszterre stb. Némileg erősebb az azonosulás Ádám és történelmi jelmezei közt a római és a prágai jelenetben.

A drámai jelenetek logikája a cselekvés logikája. Ahol ez hiányzik, önkényes egymásutánná válik az, aminek szerves egymásból következésnek kellene lennie. Nem az történik, amit a helyzetek és jellemek belső hajtóereje előír, hanem az, amit az író tételei illusztrálása szempontjából — szükségesnek tart. Gondoljunk a francia forradalmat ábrázoló jelenetre. Hol van itt a forradalom belső dinamikája? Hol vannak belső konfliktusai? Mi az ellentét Danton és Robespierre között? Miért és hogyan győz az utóbbi? stb. Megannyi, a drámai ábrázolásban megválaszolatlan kérdés. Éspedig azért, mert Madách csak azt akarja bemutatni, hogy minden forradalom felfalja saját szülötteit. Ezt ábrázolja a jelenet és semmivel többet. Danton antidemokratizmusa a Madách teremtette forradalomban szintén csak mint illusztráció szerepel, nem mint bukását előidéző konfliktus.

Bármelyik jelenet menetét vizsgáljuk, nem a helyzet és a jellemek belső szükségszerűségéből adódnak szavak és tettek, hanem abból az elvont gondolatmenetből, melyet Madách éppen illusztrálni kívánt. Hogy ez az illusztrálás nem egyszer poétikus, hogy egyes jelenetek telítve vannak hatásos dekoratív pompával, azt senki se tagadja. De ettől még egyik sem válik drámaivá. És összefüggésük természetszerűleg még kevésbé drámai: tartalmában elvont, formájában dekoratív, ha szabad ezzel az elhasznált kifejezéssel élni, revüszerű. És nem kétséges, hogy a már részletesen tárgyalt világnézeti problémák mellett az illusztrálásnak ez a dekoratív jellege hozta létre — hatásos rendezést feltételezve — *Az ember tragédiája* színpadi sikereit az imperialista korszakban, melynek ideológiája és ízlése erősen drámaellenes, bár még erősebben színpadias volt.

E fejtegetésekben szükségképpen a negatívumok hangsúlyozása állt az előtérben. Nemcsak azért, mert e sorok írójának ez több évtizedes külön-

véleménye, hanem azért is, mert csakis a legendák lerombolása segítségével kaphatunk az igazságnak megfelelő képet irodalmunk kiváló képviselőiről. A legendák lerombolása nem egy esetben sokkal magasabbra emelt egy-egy írót, mint ahogy azt kora és utókorának bizonyos szakaszai tették. Vannak természetesen olyan esetek is, ahol ennek ellenkezők a következményei. Ez Madách esete, s ez lenne marxista elemzés esetén még inkább a Kemény Zsigmondé. Míg viszont Csokonai és Katona, Vörösmarty és Eötvös, Petőfi és Arany stb., stb. csak nőnek, ha megtisztítjuk őket a reakciós legendák salakjától.

Azt jelenti ez, hogy ahol a legendarombolás negatív következményekkel is jár, ott az illető író megszűnik irodalmunk jelentős alakja lenni? Szó sincs róla. A legendák lerombolása csak annyit jelent: látjuk, milyen problémákkal vívódott, melyekkel tudott, melyekkel nem tudott megbirkózni. Amihez hozzájárult, azzal mennyiben tudott megbirkózni. Madách alapkoncepciója, kompozíciómódja stb. felett gyakorolt bírálatunk tehát nem jelenti a mű egyes költői értékeinek merev tagadását. Azonfelül ezek a problémák maguk nemzeti fejlődésünk fontos szakaszai maradnak, amelyek mellett, önmagunk károsodása nélkül, elmennünk nem lehet és nem szabad. Jeletékeny történelmi alakok tragikus kudarca éppen úgy szerves része történelmünknek, mint egyes lángelmék ragyogó teljesítményei. Madách tragédiájának megértése nélkül hiányos lenne képünk a magyar nép Világos és a kiegyezés közötti — a későbbi sors szempontjából döntő jelentőségű — fejlődéséről. Ez biztosítja Madách helyét is a magyar irodalom haladó hagyományai sorában.

1955

A Thália alapításának 50. évfordulójára

Ötven évvel ezelőtt meglehetősen romantikus események játszódtak le minálunk. Három fiatalember, alighogy elhagyta a gimnáziumot: Benedek Marcell, Bánóczi László és én, elkezdték tervezni újsághírek, szindarabolvasás, az Antoine-féle francia szabad színpad s a Brahm-féle német Deutsches Theater itteni vendégjátékai alapján, hogy Magyarországon is legyen realisztikus színművészet. Az álom csak álom maradt volna, ha ez a három fiatalember nem találkozik össze Hevesi Sándorral, a Nemzeti Színház akkori segédrendezőjével, egy — mint a későbbi események mutatták — rendkívüli tehetségű színházi emberrel, aki akkor, mint mondani szokták, „lógott" a Nemzeti Színházban.

És az álom beteljesedett. A romantikához még az is hozzátartozott, hogy amikor Hevesivel összeálltunk ezt a színpadot megteremteni, egyszerre, mondhatnám „véletlenül" végeztek a Színiakadémián Kürti József, Forgács Rózsi, Dobi Ferenc és mások, s nem kaptak sehol szerződést. Ilyen romantikus valószínűtlenségekből alakult meg a Thália. De éppen az, hogy ezek a véletlen események megtörténhettek, mutatta, hogy az idő megérett a magyar színpad forradalmasítására.

Az az évtized, amelyre a Thália alapítása esett, Magyarország kulturális átalakulásának évtizede volt. Ebben az évtizedben jött létre — néhány évvel később — a *Nyugat*, ebben az évtizedben lépett fel Ady Endre, ebben az időben kezdték forradalmasítani a magyar muzsikát Bartók és Kodály, ebben az időben érett a magyar képzőművészet is a maga forradalmi realisztikus átalakulása felé. A Thália ebben a tekintetben csak egy volt a sok revoltáló, a régi Ferenc József-korszakbeli dzsentri Magyarország kultúrája ellen lázadó, újat teremteni akaró törekvés között.

De a Thália-nak ezen az egységen belül volt egy néhány sajátossága, melyre engedjék meg, hogy néhány szóval kitérjek.

Azt szokták mondani, ha a Thália jelentőségét elemzik, hogy abban az

időben a Nemzeti Színház régi klasszicisztikus művészetével szemben már megindult az oppozíció és a harc. Elég, ha Pethes Imre nagy nevére utalok, aki a Nemzeti Színházban nem egészen egyedül, hanem olyan kiváló művészekkel, mint Alszeghy Irma és mások, együtt vívta a harcát, hogy a Nemzeti Színház stílusát realisztikus stílussá alakítsák át. Ebben az időben alakult, mint úgynevezett realisztikus színpad, a Vígszínház is. Ezt általában a naturalizmus szóval szokták megjelölni a realizmussal szemben. Én azt hiszem, hogy ez a kifejezés nem egészen pontos. Naturalizmus és naturalizmus között különbség van. Van olyan naturalizmus, mint a franciáknál az Antoine-féle színpad naturalizmusa, mint a kezdődő német naturalizmus és a fiatal norvég irodalom naturalizmusa, amelyben Gerhart Hauptmann, Arne Garborg és mások legalábbis lázadást hirdettek a polgári társadalom ellen, ha nem is a szocializmus szempontjából.

Az a naturalizmus, amely a Vígszínházban létrejött, és amelynek megvoltak a folytatásai Beöthy László, Bárdos Artúr és mások színházaiban, nem ilyen naturalizmus volt, hanem a jómódú polgárság igényeihez hozzásimuló, egy, a magyar dzsentrit magában foglaló, a modernizált dzsentri alapján létrejövő naturalizmus; olyan réteg számára készült naturalizmus, melynek ideálja — ahogy egyszer Tisza Istvánt nevezték egy parlamenti közbeszólásban — egy úr, aki dolgozik: Herczeg Ferenc és Molnár Ferenc darabjainak naturalizmusa, szóval egy eleve a gazdag polgárság igényeihez alkalmazkodó naturalizmus. Ha azt mondjuk, hogy a Thália ezzel szemben a realizmus gondolatát képviselte, akkor ezt a gondolatot leszűkítjük a naturalizmus és a realizmus formális oldalára.

Itt igenis arról van szó, hogy a Monár Ferencre és Herczeg Ferencre orientált színművészettel szemben a Thália olyan igazi realisztikus művészetet hirdetett, amely Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Gorkij és mások műveinek adekvát kifejezésére irányul. Ez túlmegy a tisztán művészi kifejezés kérdésein, és hogy túlmegy, azt mutatja a Thália fejlődésének másik sajátossága.

Mindazok közül a művészi irányzatok közül, amelyek ebben az évtizedben felléptek, a Thália volt az egyetlen, amely a polgárságon túlmenően a munkásosztály művészi felvevőképességére apellált. A Thália volt az első magyar művészi irányzat, amely munkáselőadások formájában valósította meg ezt a tendenciáját. Ezek az előadások itt játszódtak le ebben a helyiségben, a szakszervezetek osztották a jegyeket és adták el a munkásoknak. Ez nemcsak realisztikus, nemcsak a nagy írók legmélyebb elgondolásait színpadra vivő művészi szándék volt, de az a művészi szándék is, hogy a legnagyobb művészetet — ahogy mi akkor képzeltük —

belevigyék a dolgozó tömegekbe, és receptívvé, felvevőképessé tegyék e művészet iránt a munkásságot.

Ez okozta azt, hogy míg a magyar hatóságok általában véve a modernizáló törekvésekkel szemben jóakaratú vagy nem jóakaratú semlegességre szorítkoztak, s míg más területeken az úgynevezett haladó polgári sajtó minden túlkapással szemben felszólalt, addig a Thália további működését lehetséges volt hitvány hatósági kifogásokkal megakadályozni. Csak egy kis esetet mondok el. Itt, ebben a helyiségben, ahol most összegyűltünk, normálisan az úgynevezett Folie Caprice tartotta esti előadásait; az emberek nem úgy ültek, mint most, sorokban, hanem asztalok mellett, ahol a pincérek szolgáltak fel, s ahol dohányoztak. A rendőrség ezt természetesen megengedte. Azt ellenben, hogy vasárnap délután ugyanebben a helyiségben a dohányzás eltiltása mellett a Thália játsszék, a budapesti rendőrség tűzveszélyesnek találta, s azután tűzveszélyesnek talált minden helyiséget, amelyben a Thália bármely formában fel akart lépni.

Erről a hatósági önkényről, amely azután arra is támaszkodott, hogy a Vígszínháznak, Beöthy László megalakuló színházának a Thália ne csináljon konkurrenciát, s hogy a Thália előadásai ne kényszerítsék ezeket a színházakat dramaturgiailag és rendezés szempontjából nagyobb erőfeszítésekre — az egész polgári sajtó mélyen hallgatott, hallgatott ezekről a visszaélésekről, s tűrte, hogy a Tháliát hajléktalanná tegyék Magyarországon.

Ilyen módon történt, hogy néhány év hősies küzdelme után a Tháliának be kellett szüntetnie működését. De nem lehet azt mondani, hogy ezzel az eszme, amelyért a Thália színészei és rendezői harcoltak, meghalt volna. Az eszméért való harc folyt tovább Magyarország valamennyi színházában. Pethes Imre, Ódry Árpád és mások a Nemzeti Színházban, az oda kerülő Kürti József s a máshol játszó Törzs Jenő, Gellért Lajos, Somlay Artúr stb. több mint egy évtizeden át hősies partizánharcokat folytattak egy igazi magyar művészet, igazi magyar rendezés, igazi magyar dramaturgia létrejöttéért.

Természetes, hogy ezek a partizánharcok közvetlenül csak igen részleges, kis eredményeket érhettek el, de annyit elértek, hogy amikor ütött a felszabadulás órája, amikor a felszabadult nép Magyarországon új drámát, új színházat, új színészetet teremtett magának, akkor módjában volt ezt az egész örökséget akár közvetlenül drámai színészeinknél érvényesíteni, akár olyanoknál, akiket a régi rendszer félretolt más vágányokra. Hogy csak egy szimbolikus példát mondjak, itt van az igen

kiváló Rátkai Márton esete, aki kortársa volt a Thália alapító színészeinek, s aki a kávéházban sírva panaszkodott nekünk amiatt, hogy ő jól fizetett operettszínész, míg Kürtinek, Forgács Rózsinak és más művészeknek tíz—húsz forintos fellépti díjakkal kellett végigéhezniök ezt az időt. Ennek a Rátkai Mártonnak azután mégis — és nem a Thália hatása nélkül — módjában volt élete utolsó éveiben Gogol, Molière és más klasszikusok műveiben megmutatni, micsoda hallatlan színészi értékeket pazarolt el és nyomott el a Ferenc József-i kor és a Horthy-korszak kultúrellenes, haladásellenes „hagyománya".

Így most, amikor magasabb színvonalon jön létre a színpadi rendezés és a színpadi realizmus, amikor már nem Brahm és Antoine, hanem Sztanyiszlavszkij hagyományai alapjára építünk, amikor már nem egy anarchista, lázongó polgári realizmust, hanem tudatos szocialista realizmust akarunk megvalósítani, ebben az időben, azt hiszem, mindenki velem együtt hálával gondol azokra, akik nehéz időkben évtizedeken keresztül fenntartották azt a hagyományt, hogy miképp kell nagy írók nagy műveit az igazi eszmei tartalom teljes realisztikus megvalósításával színpadra hozni.

Ez volt a Thália hagyománya, s ez a hagyomány él, virágzik és fejlődik tovább ma is színművészetünkben.

1955

Az emberi szubsztancia—ellenállásban

DÉRY TIBOR 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Önmagunk keresése, meglelése és elvesztése: ez a három fő vonal erezi az újabb kori irodalom tematikáját, mondhatni megszakítás nélkül. „Válj azzá, aki vagy": ez lehetne méltán a jelszava legutolsó évszázadaink literatúrájának. Bármit állítson is a kortárs pszichológia és szociológia, vagy akár még a mindennapi tapasztalat is, minden igaz költészet e jelszó mellett tesz hitet.

Utak és tévutak természetesen együtt váltakoznak, fordulnak, alakulnak az idők változásaival. Mióta elsüllyedt a látszólagos biztonság világa, mióta homályosabban, kétesebben pillantható csak meg az igaz ösvény, az irodalmat is az ember elveszettsége, szubsztancialitásának megsemmisülése tölti be. A gazdasági és politikai élet manipuláltsága behatol az irodalom legutolsó pórusába is, az elidegenedés lesz a tévelygő bensőségesség varázskulcsa, az efféle sorsba való belenyugvás válik „örök dallammá", melynek azután a kétségbeeséstől a tehetetlenségig és a látszatlázadásig, az öntetszelgő — gyökerében mélységesen konformista — cinizmusig mindent, de mindent, ami csak az emberrel kapcsolatos, magába kell foglalnia.

Déry Tibor, aki október 18-án lesz hetven éves, modern író, mert pillantása átfogja ezt az egész veszélyzónát. Ugyanakkor azonban, méghozzá éppen ott, ahol saját legmagasabb csúcsain jár, igen kevés közösséget mutat napjaink különféle uralkodó áramlataival. Az emberi elidegenedés Déry kiemelkedő jelentőségű műveiben soha nem válik elkerülhetetlen végzetté, soha absztraktul általános „sorssá". Az ember veszélyeztetettsége nála mindig a lehető legkonkrétabb marad: megmarad társadalmilag-történetileg nagyon pontosan meghatározott és körülhatárolt emberi külvilágnak, melyben plasztikusan látható a dolgok alakulásának, fejlődésének minden egyes iránya, s éppen ezáltal nagyon élesen konkretizálódik a „sorssal" szembeni ellenállás ténye.

Negyedszázada született nagy regénye, *A befejezetlen mondat* ezért tartozik pusztán tematikailag a múltba, ezért maradhatott belső emberi tartalmával nagyon is aktuális. Ugyanakkor egészen egyedülálló helyet foglal el napjaink világirodalmában. Mert míg a fasizmussal szembeni nem emigráns ellenállás javarészt lírában jutott kifejezésre, Éluard-tól és Aragontól József Attiláig, vagy éppenséggel lírai novellákban, mint Vercors-nál, itt, a Déry-műben a Horthy-Magyarország monumentális körképét kapjuk, a fasizálódását s a sokszálú, sokrétegű ellenállását egyben. Politikai regényről lenne szó tehát? Erre a kérdésre egyként felelhetünk igennel és nemmel. Igennel, mert az emberi szubsztancia itt ábrázolt konkrét veszélyeztetettségét Magyarország fasizálódása határozza meg társadalmilag-történelmileg s ezen az áttételen keresztül minden egyéni sorsban is. És nemmel is, helyesebben: nem teljes igennel, mert bár az ellenállás lényege és értéke a társadalmi indítékok függvénye, döntő fontosságú belső szubsztanciája azonban merőben személyes fogantatású. Társadalmi és emberi jelleg konvergál itt mondhatni a végsőkig, de soha nem esik teljesen egybe, soha nem válik valamiféle absztrakt azonossággá.

Déry második, töredékben maradt regénye, a *Felelet*, ugyancsak a Horthy-Magyarország képe, csak éppen még konkrétabb, még poentírozottabb. Legbenső tartalma azonban ennek a műnek is ugyanaz: harc az emberi szubsztancia megőrzéséért; munkásfiú-hőse, Köpe Bálint sikerrel védi a magáét, míg a nagy tudós, Farkas Zénó esetében ez sokkal problematikusabb. A *Felelet* alakjainak és eseményeinek gazdagon árnyalt, differenciált világa a belső megpróbáltatásnak e kérdése köré kristályosodik. Itt is a konkrét lét jelenti a próba sikeres kiállásának hátterét és perspektíváját, de mintegy szembenállásként az akkori hivatalos ideológiával — mindenütt a személyes-erkölcsi jellegű győzelem vagy kudarc kerül az ábrázolás középpontjába.

Még színesebb, még sokszálúbb, még gazdagabb ellentmondásosságot mutat a novellák világa. Déry az 1944—45-ös budapesti „tor"-ról, a hitlerista „istenek alkonyáról", a pincék óvóhely-életéről olyan jelentős novellafüzért font, mint senki rajta kívül. Reszkető félelem, mely a teljes elembertelenedésig, egészen az önelárulásig vagy éppenséggel a másik elárulásáig vezetett: ez jellemezte a nagy átlagot. De a novellák mindegyikében találunk — mintegy tengelyként — olyan alakokat, akik éppen ebben a pokolban érik el lényük kiteljesedését. Ilyen hős például Anna néni, egy idős asszony, aki a nyilaskeresztes razzia során saját élete feláldozásával menti meg katonaszökevény fia életét. Haldokolva sem ön-

magára gondol, hanem leszámol az élettel, környezete életével és így saját, örökké megalázott létének értelmet ad: a lázadását. „Becstelenül éltünk, amióta kinyílt a szemünk, akinek van, az lopta, akinek nincs, az kinyalta a másik fenekét, hogy legyen; . . . Csöndben lapult itt mindenki a jó langyos ganéjban, hogy meg ne náthásodjék. Pedig a szegény embernek kötelességei is volnának. Hangosan mondom, hogy meghalljátok. Mivelhogy csak a szegény tudja, hogy mi a nyomor, hát védje meg tőle a másikát! Mivelhogy Istenre csak neki van szüksége, tagadja meg! Mivelhogy az élete egy fabatkát sem ér, adja oda!"

Azóta is lírai-epikus értelmezéssel kíséri, követi Déry novellisztikája a magyar élet kisebb-nagyobb eseményeit. E novellák tematikája jelentősebb annál, semhogy egyszerűen „sokszínűnek" nevezhetnénk, kiválasztását és összefüggéseit tekintve látszólag önkényes, de megmarad a mindenen uralkodó vezérmotívum: harc az emberi szubsztanciáért. Történelmi események és társadalmi környezet csupán ürügy, indíték, elrugaszkodási pont, természetesen — a dramatis personae szempontjából — soha nem szervetlenül, mindig a művészileg egyedül lehetséges módon. Déry szereti a természet erőit vehemens kitöréseikben ábrázolni, kedvelt motívuma így a hóvihar. De ez is csak háttér, a legközvetlenebb s ezért a legerősebb s egyben a legáltalánosabb, legabsztraktabb mozgatóereje a személyes megpróbáltatásnak, mely utóbbi végül is ott gyökerezik a személyes szubsztancia egyedülálló mivoltában. E két világ: az ember belső világa és a természeté, a környező társadalom és az aktuális történelem szálaival kötődik egybe, a belőlük sugárzó erőtér sajátosságaiba ágyazva, ami által az önmagában véve absztrakt egyediség és extremitás plasztikussá és konkréttá teljesedik ki. De a közvetítő elem is érzékletes valósággá testesül. Déry éppoly gyönyörűséggel merül el emberi csoportok hangulat vezette fel-le hullámzásának ábrázolásában, mint a természet erőinek crescendóiban és decrescendóiban.

Dehát mi is a tartalma ezeknek a megpróbáltatásoknak? Igen sokrétű tartalom ez, mind személyes, mind társadalmi megvalósulását tekintve. A *Számadás* öreg professzora azért megy a halálba, mert csak így képes megmenteni történelmi létének az ő számára megoldhatatlan ellentmondások közé keveredett emberi integritását. Választott útja kíméletlen külső és belső igazságként jelenik meg előtte, igaz emberi mivoltának megőrzéseként. Két nő (a *Két asszony* című novellában) hazugsággal és öncsalással menti meg egymást és önmagát. E két megoldás nem jelent ellentmondást, még ha egymásnak ellentmondanak is. Déry írói világnézete pedig nem ölt itt irracionálisan individualista színezetet, nem tor-

kollik anarchista egzisztencializmusba, bár az önmegőrzés tartalmát végül is minden esetben a személyek sajátos, egyedi helyzete határozza meg.

Erkölcsi problémák ilyen mérvű domináns szerepe ellenére, igaz emberség és valamely erkölcsi tendencia mindenkori összefonódottsága ellenére sem nevezhetjük Déryt moralistának. Fichte moralista volt, amikor Heinrich Steffens kérdésére, hogy vajon egy szülőanyának meg lehet-e mondani az igazságot, miszerint gyermeke haldoklik, rövid habozás után így válaszolt: „Ha a nő belehal ebbe az igazságba, haljon bele." És Ibsen is moralista volt, amikor Peer Gyntje a haldokló anyát fantasztikus hazugság-szövedékével indítja csodálatos utazásra a mesebeli kastély felé s ringatja harmonikus-békés halálba, de már a maga életének döntő válságában így jelenik meg a halott édesanya: „Hamis úton vezettél; Nem láttam semmi kastélyt." Déry tudja, hogy az emberi szubsztancia megőrzése nem azonos a morális parancsolatok betartásával. Ellenkezőleg. Éppen a velük való szakítás, éppen megszegésük jelentheti gyakran az emberi szubsztancia kiteljesedésének lehetőségét. És itt nem arról van szó, hogy egy erkölcsi tilalmat egy másik kedvéért szegjünk meg, ahogy Antigone tette. Déry nagyon világosan érzi, hogy a kész, formába öntött erkölcsi törvényt nem okvetlenül kell hasonló, éppen csak tartalmában különböző törvénnyel helyettesíteni; hanem hogy egyszeri helyzetekből, egyszeri, individuális mozzanatokból olyan, csak itt és most érvényes, absztrakt általánosságba nem foglalható, individuálisnak megmaradó törvények születhetnek, melyek más esetekre való közvetlen alkalmazhatóságuk híján is az emberi szubsztancia megőrzésének személyiség feletti parancsai maradnak. Ez a formulákba nem szorítható egyértelműség, mellyel az igaz emberség parancsai érvényesülnek, Déry művében olyan erős sugárzású, hogy züllött, koldulásból élő gyerekek például kitaszítják közösségükből egyik társukat, aki az életben, egy vásári, látványosság szemlélése közben, embertelen szándékot árult el *(A portugál királylány)*.

Hadd ismételjük meg újra: Déry világa nem irracionálisan individualista világ. Nem véletlen, hogy termékenyítően és iránymutatóan veszi körül a társadalmi-különös erőtere, melyből ezek a törvények, ezek a parancsok — végül is — megszületnek, s amelybe torkollnak. Déry egyik novellájában, *A vidám temetés*ben leírja egy író gyötrelmes halálát, s az író feleségének embertelenül elidegenedett és embertelenül manipulatív magatartását. Az író barátainak egyike a temetés alatt undortól és kíntól gyötörve egy idegen sírkőnél összerogy. Egy öregasszony részvéttel kérdi

meg tőle, kit gyászol. „Senkim sem nyugszik itt, néni — mondta a festő. — Az emberiséget gyászolom, egy idegen sír fölött . . . Az öregasszony egy darabig hallgatott, önkéntelenül is szorosabbra fogva melle fölött a lüszterkendőt. — Azt nem kell gyászolni, kedves elvtárs — mondta —, az megvan magának."

Ilyen víziókból fogant Déry írói nagysága. Ahol így tekint a világra s ahol a világ ilyen képpel felel, egyike korunk legnagyobb emberábrázolóinak.

1964

Tóth Aladár zenekritikái

A magyar zene különleges helye kultúránkban, annak itthoni és külföldi hatásaiban közismert. Bartók úgy szerepel ma az egész világon, mint az egyetlen magyar művész, akinek egyénisége — akár lelkesednek műveiért, akár elutasítják azokat — eleven tényezője a művészet mai világfejlődésének. Mi megállapíthatjuk — és tegyük hozzá: joggal állapíthatjuk meg —, hogy Petőfi, Ady és József Attila költészete világirodalmi színvonalon áll. Abban azonban, amit eleven, valóságos világirodalomnak nevezhetünk, hatékony szerep mégsem jut nekik. Gyökeresen más Bartók helyzete. Ma a zene fejlődését, annak irányát, jövőjét lehetetlen megérteni, ha az ember nem foglal állást Bartók életművéhez.

Ez magában véve is egyedülálló tény kultúránk fejlődéstörténetében. Jelentőségét fokozza az a másik tény, amelyről eddig alig esett szó, hogy az igazi marxizmus magyarországi fejlődésében a zenetudomány messze előtte jár mind az irodalomtudománynak, mind a képzőművészet tudományos feldolgozásának. Újfalussy József, Zoltai Dénes művei, Maróthy János könyve a népdal keletkezéséről, Pernye András és mások egyes írásai, témáik objektív és elmélyült történelmi és művészi igazságra törekvő tárgyalásmódjában, a marxizmus megértésében és alkalmazásában messze előtte járnak a rokon szakmák képviselőinek. Véletlen ez? Vagy pedig összefügg első megállapításunkkal, a magyar zenei kultúra sajátos és termékeny fejlődésével, Bartók fellépése óta, Bartók hatása alatt?

E sorok írója nem léphet fel azzal az igénnyel, hogy szakembernek tekintse magát a zene és a zenetudomány területén. De mégis meri állítani, hogy itt igazán van összefüggés és annak érdemes utánajárni mind a zenei kultúra, és marxista elméleti feldolgozása, tudatosítása és elmélyítése, mind a többi művészettudomány helyes marxista útra fordulása érdekében. Mint marxista megkockáztatja azt a feltevést, hogy ez a különleges helyzet mélyen összefügg azzal, hogy Bartók fellépése óta

a nép felé forduló demokratikus szellem éppen a zene területén sokkal határozottabban és következetesebben bontakozott ki, mint bárhol másutt. Bartók zenéjét illetően ez közismert. Az, Kodály Zoltán művészi működését illetően is. De a köztudatban még távolról sem vált eléggé tudatossá, milyen hatalmas mozgalmat indítottak meg ők ketten a zeneművészet, a zenei élvezet, a zenei nevelés minden területén. Kodály pedagógiai módszere és annak minden eredménye — világméretben — egyedülálló, nemzetközi jelentőségű kultúrforradalmi tett. Szakítás azzal a régóta kialakult elméleti és gyakorlati beállítottsággal, mintha a legnagyobb művészethez való igaz viszony egy kisebb-nagyobb szellemi „elit" előjoga volna. Ha Kodály a dolog lényegét illetően azt hangsúlyozta, hogy nincs „nem muzikális" ember, csak zeneileg rosszul nevelt, ha rengeteg energiát fektetett bele abba, hogy a helyes zenei nevelés elveit kidolgozza, és azokat iskoláink gyakorlatában érvényre juttassa, akkor ezzel a kultúrforradalomnak egy fajtáját indította be és ez a kezdeményezés az egész magyar zenetudományban is érezteti a maga — mélyen demokratikus — hatásait.

Ezeket a gyakran föld alatti hatóerőket érdemes volna történelmileg felkutatni és a köztudatba bevinni. Nem elég pusztán tudomásul venni Bartók és Kodály népdalkutatásait. Azok elveit kell megérteni és — ahol lehet, ahogy lehet — belevinni a kultúra megértésének és fejlesztésének elméletébe és gyakorlatába. Itt ennek tárgyalására nincs terünk. Csak három elvi kérdést lehet és kell kiemelni. Az egyik az, hogy Bartók és Kodály az igazi népművészet felkutatását mindig szorosan összekapcsolták a legmagasabb rendű művészet lényegének feltárásával. A magyar népdalkutatás esztétikai eredményei tehát a szemléletnek egy oly módszerére mutatnak, mely Bachtól és Händeltől egészen Muszorgszkijig mindig fényt vet a legmagasabb rendű művészet népi alapjaira. Másodszor kiemelendő, hogy nálunk a magyar népi művészet értékének hangsúlyozása mindig kifejezett hadüzenet volt a magyar elpolgáriasodó dzsentrikultúrának. E radikalizmus következtében a zenei forradalom irányzata messze túlmutatott a *Nyugat* irodalmi állásfoglalásain. Itt természetesen nem Adyra gondolunk, hanem a mindennapi gyakorlat valóságos vezetőire, például Osvát, Schöpflin, Babits stb. kritikai és irodalompolitikai állásfoglalásaira. Harmadszor — és ez legelsősorban Bartók személyes működésére vonatkozik — a népzene felfedezése és zenei alkalmazása távolról sem érte be a magyar földön fellelhető anyaggal, kiterjedt a szomszédos, sőt igen távol élő népek (arabok) hagyományaira is. Az igazi magyar művészet fölfedezésében tehát sosem találkozunk nacionalista hangsúlyok-

kal. Ellenkezőleg: Bartók a dzsentrikultúrában a nacionalizmust is megvetette és mindig következetesen hirdette minden nép testvériségét. Így kapott a magyar zenei kultúrforradalom olyan mély és megalkuvás nélküli demokratikus megalapozást, mely nemcsak a fent jelzett kompromisszumokat zárta ki, hanem az urbánus-népies irányok ferde szembeállítását, az őstehetségek kritikátlan kultuszát stb.

Itt tehát egyetemes jellegű fejlődés áll előttünk. Ezért Tóth Aladár tanulmányai és kritikái nemcsak szerzőjük nagy tudása, finom művészi érzékenysége miatt jelentenek fontos tanulmányi anyagot a mai kultúránk (nemcsak a zenei) számára, hanem azért is, mert az ő zeneírói tevékenysége fontos mozzanata a fent vázolt fejlődésnek, mert írásai ezen irányzat kibontakozásának számos mozzanatára vetnek új fényt. A kötet rendkívül gazdag anyagából itt csak néhány tényt és szempontot emelhetek ki. Beszéltünk például Kodály zenepedagógiai demokratizmusáról. Nos, Tóth Aladár a nagy zenetanár, Thomán István jubileuma alkalmából utal arra, hogy már ő hirdette, hogy a zene mindenkié, hogy aki embernek születik, az egyszersmind zenére is termett. De az ilyen fontos és közvélemény előtt alig ismert tények feltárásán messze túlmenőleg e kötet cikkei azt is mutatják, milyen éber figyelemmel kísért Tóth Aladár minden olyan kísérletet, amely bármily szerény eszközökkel is, a zene demokratizálásának nagy ügyét szolgálja. Az olvasó nagyszámú cikkel találkozik e gyűjteményben, melyek fővárosi vagy vidéki kóruskísérletek eredményeit és gyöngeségeit ugyanazzal az elmélyült figyelemmel és megértéssel kísérik, mint világhírű művészek fellépéseit. Már ez a kötet is gazdag anyagot nyújt e rendkívül fontos fejlődési tényező történetéhez. A jövő fontos feladata lesz ezt az anyagot Tóth Aladár és mások e korszakbeli írásainak kiadásával közkinccsé tenni. Tóth Aladár bírálatait az teszi számunkra különösen izgalmassá, hogy a Bartók—Kodály beindította sajátos zenei demokratizmus: a magyar paraszti zene mélykultúrájának tanulmányozása mint út az európai zene magaskultúrájának igazi megértése felé, vezérfonala lesz kritikusi tevékenységének. Nemcsak a közvetlenül rokon áramlatok (Muszorgszkij) elmélyült megértéséről van itt szó. Monteverditől Debussyig minden nagy művészet elemzésében kifejezésre jut ez a szempont. Ez is olyan kérdés, melyhez csak az egész korszak kritikai tevékenységének ismeretében tudnánk jelentőségéhez mérten állást foglalni. Magától értetődik, hogy ez a szempont a magyar zene újraértékelésében még fontosabb szerepet játszik. E kötet függelékének Liszt-tanulmánya, melyben Tóth Aladár a nagy művész viszonyát a magyar népzenéhez fejlődésének középpontjába állítja, iskolapéldája an-

nak, hogyan kell ilyen kérdéseket egyszerre történelmi hűséggel és a jövőre irányuló pártossággal tárgyalni. Ismét megállapíthatjuk, hogy a magyar irodalom nagyjainak irodalomtörténeti megértése — még Arany Jánost is beleértve — e tekintetben messze elmarad a Bartók kezdeményezte zenetudomány mögött. És itt sem állunk szemben véletlennel. A magyar irodalom kritikai ága szociális maradiságának kezdetei, mint mondottuk, már Osvátnál, Schöpflinnél és Babitsnál megmutatkoznak, és ma is még elevenen hatnak — amin a nyugati modernizmus kritikátlan befogadása természetesen semmit sem enyhít — erősen kihatnak a magyar múlt kutatására is. Tóth Aladár szenvedélyesen bírálja mind a magyar uralkodó osztályok elmaradottságát, álkultúráját, nacionalizmusát, mind a nyugaton dívó, manipulációs, művészetellenes üzletiességet. Mind a kettővel szemben irodalomtörténészeink régóta sokkal nanagyobb „megértést" tanúsítanak, mint a Bartók nyomán megindult muzikológia. Ezért is oly nagy jelentőségű Tóth Aladár Liszt-elemzése, mint a Bartók által beindított fejlődés egyik módszertani eredménye.

Így jutunk el ahhoz a — minden dogmatikus számára nehezen lenyelhető — következtetéshez, hogy a Bartók és a (politikailag inkább konzervatív) Kodály paraszti demokratikus kezdeményezéseinek kiépítése vezetett a magyar muzikológia marxista megalapozása felé. Ezt a paradoxiát még élesebbé teszi az a körülmény, hogy még Bartók maga is távol állott Ady és méginkább József Attila tudatos politikai elkötelezettségétől, hogy a Horthy-idők magyar zeneirodalmában sehol sem találunk egy Bálint Györggyel összehasonlítható, éles szemű baloldali kritikust. A paradoxia megoldása éppen ott van, hogy Ady, József Attila, Bálint György „magányos bölények" voltak a magyar irodalomszemlélet fejlődésében, míg Bartókkal és Kodállyal egy — éppen a művészet nézőpontjából — világnézetileg demokratikus mozgalom indult meg, amelynek a mai marxistává lett muzikológia elméleti betetőzését jelenti.

Ha Tóth Aladár kritikai munkásságát itt fontos összekötő kapocsnak érezzük, egy percre sem szabad a tekintetben tévedésbe esnünk, mintha az ő világa és művészetszemlélete bármi közvetlen kapcsolatban állna a marxizmussal. Az igazság közvetlenül éppen az ellenkező. Tóth Aladár nemcsak hogy nem marxista, hanem a polgári szemléletű művészetkutatók közül is kiemelkedik szélsőségesen individualista beállítottságával (közeli harcostársa, Szabolcsi Bence már ugyanebben az időben, persze szellemtudományi alapokon, sokkal behatóbban foglalkozott a zenei fejlődés társadalmi motívumaival is). Természetesen ezt az individualizmust nem szabad semmiféle impresszionista, vagy expresszionista szubjek-

tivizmussal összetéveszteni. Tóth Aladár a művészetet az egyéni zsenialitás tovább le nem vezethető termékének tekinti és ezért kritikai célkitűzései arra irányultak, hogy ezt az egyéniséget mindenkor a maga „épp-így-létében", a lehető legmesszebb menő objektivitással, a legjobban közelítse meg. Zeneértők feladata lesz Tóth Aladár munkásságát e tekintetben is konkrétan megvizsgálni, hol találta meg a nagy művészek egyéniségének központi kérdéseit, hol ment el mellettük. E sorok írója e tekintetben sem tartja magát megalapozott tudású hozzáértőnek. Csak arra szeretné felhívni az olvasó figyelmét, hogy Tóth Aladár nemegyszer, anélkül, hogy tudná, hűtlenné válik e módszeréhez és — nagyon helyesen — a nagy egyéniség „épp-így-létét" mégis szerves összefüggésbe hozza korának, társadalmának nagy problémáival. Így, amikor azt elemzi, hogy a nagy olasz karmester, Toscanini milyen felfogással vezényli Mozart *Varázsfuvoláját*, kiemeli, hogy annak az olasz népies operával való belső zenei összefüggéseit utolérhetetlenül tolmácsolja, azonban megértés nélkül megy el amellett, ami Mozartban „osztrák" vonás. Ha ez utóbbi kifejezés értelmezését — a cikkben magában — közelebbről megnézzük, úgy látnunk kell, hogy tulajdonképpen Mozartnak a német felvilágosodáshoz való viszonyáról van szó, vagyis végső fokon társadalmi meghatározásról. E termékeny következetlenségnek nem egy hasonló példáját lehetne Tóth Aladár írásaiban meglelni.

Ez sem véletlen. Hiszen a legnagyobb lángész „épp-így-léte" sem túlvilági csoda. Aki a társadalmi összefüggéseket, azok törvényeit, e törvények érvényesülését a történelmet helyesen látó ember szemével nézi, az észreveszi, hogy a társadalmi törvények igaz megtestesülése mindig egy-egy esemény, egy-egy folyamat, egy-egy azokban szereplő ember „épp-így-léte". A történelmi valóság ezen oldalát nem a marxizmus fedezte fel. Homérosz és Hérodotosz óta ez a törekvés él a valóság minden szenvedélyes ábrázolójában. De tévedés lenne azt hinni, mintha a marxizmus, felfedezvén a történelmi folyamatok törvényszerűségeit, lemondott volna a létező „épp-így-létének" gondolati tükrözéséről. Csak Marx *Brumaire 18-ájára* kell emlékeztetnünk, hogy lássuk, mennyire megelevenedik ott embereknek és folyamatoknak ez az „épp-így-léte". És ha igazi marxisták közelednek a művészi jelenségekhez, ugyanaz az eredmény. Míg Plehanov aprólékos analitikával szétválasztja Tolsztoj világnézetét és művészetét és így eljut egy kicsinyes „innen — eddig" értékeléshez, addig Lenin előtt ugyanez a Tolsztoj — erényeinek és gyengeségeinek „épp-így-létében", szerves összenőttségében — mint az orosz forradalom paraszti tükörképe áll. Mielőtt ez a gróf eljött, mondta Lenin egyszer Gorkijnak, nem

volt paraszt az orosz irodalomban. Az „épp-így-lét" tehát része annak a kiterjedt örökségnek, melyet az igazi marxizmus a teljes valóság teljes meghódítása kedvéért a magáénak tekint.

Ne túlozzuk el ezt az összefüggést sem. Nagyon sok az, ami Tóth Aladár írásait nemcsak elválasztja a marxizmustól, de nemegyszer szembe is állítja vele. De ne mondjunk le dogmák, előítéletek kedvéért arról, hogy mindenkit szövetségesünknek tekintsünk, akinek életében a nép ügye áll első helyen, akinek írásaiban a valóság igaz megragadása a központi törekvés. De az „épp-így-lét" gondolatai megragadásának szenvedélye mégiscsak kapcsolatokat teremt a marxizmushoz. Mélyebbeket, mint sok kiagyalt álösszefüggés. Nem nagy a különbség aközt, mi áll távolabb a valóságtól: a mindenáron modernisták olyan elvont kiagyalásai, mint legtöbb stílusfogalmuk, mint a „stílrealizmus", mint a „parttalan realizmus" és hasonszőrű társai, vagy a sztálini idők „kínai hűbérisége" vagy az a felfedezés, hogy a római birodalmat a rabszolgalázadások buktatták el stb., stb. Az egyén „épp-így-létének" hű felismerése, bármennyire is hiányoljuk a csak létező és formáló, de tudatossá nem emelt törvényszerűségeket, mégis valahogy közelebb kerül a valósághoz, mint a ma uralkodó nagyképű és elvont divatfogalmak és divatösszefüggések.

Az igazán hozzáértők kritikai feladata lesz tehát Tóth Aladár írásait megfelelően értékelni. De semmiféle kritika sem homályosíthatja el azt a nagy értéket bennük, hogy hidat vertek Bartók mélyen demokratikus kezdeményezései és a jelennek megfelelő, a jelen számára oly szükséges marxista zenetudomány között. Nem lehet eléggé óhajtani, hogy ez a hídverés belekerüljön egész tudományos köztudatunkba (ne csak a zenetudományéba), hogy ennek a kezdeményezésnek valóságos folytatásai is legyenek.

Tóth Aladár többi írásait, de másokét is, ki kell adni, hogy teljesen megismerhessük az utakat, amelyek Bartóktól mai problémáink felé vezetnek.

1967

A filmművészet az új magyar kultúráért

*Érezhető-e a legutóbb látott magyar filmekben valamilyen közös vonás, akár az alkotói magatartás, akár a módszer vonatkozásában? Miben látja Lukács elvtárs ezeket a jegyeket? (B. Y.)**

Nagyon nehéz volna egy mondatban összefoglalni az új magyar film legjellemzőbb vagy éppenséggel közös jegyeit, mivel a legtehetségesebb művészeknek: Kovácsnak és Jancsónak rendkívül ellentétes módszerei vannak. Én az újat abban látom: ráléptünk arra az útra, hogy helyesen éljünk a film most kifejlődő új, technikai sajátosságaival. A film egyébként is új művészeti ág, és különösen az említett rendezők technikailag rendkívül sok újat hoztak. Nyugaton az új részben ugyancsak tisztán technikailag jelentkezik, részben sokszor valamilyen tartalmatlanság kifejezése. A mi filmeseink szerintem most arra tesznek erőfeszítéseket, hogy az új dolgokat mint új emberi érzések és emberi viszonyok kifejezési módját ragadják meg, s ezzel az új kifejezési módokat tényleg fennálló problémáinkhoz kapcsolják. Ha tehát ezt a kérdést tartalmi-társadalmi oldalról tesszük fel, akkor itt valóban újítással állunk szemben, amelyben mi bizonyos fokig valami eredetit, újszerűt is nyújthatunk a Nyugatnak. Különbséget kell tenni az úgynevezett technikai újítás és annak művészi végiggondolása között. A művészi végiggondolás akkor lehetséges, ha az emberek látják, hogy ezekkel a dolgokkal egészen új összefüggéseket lehet kifejteni. És ez minálunk messzemenően megvan. Hogy csak egy példát mondjak: az a modern technika, amely az emberi cselekvés előzményeit visszapillantásokkal, az időben való visszanyúlással mutatja be, általában technikai trükk szokott lenni. Kovácsnak a *Hideg napok*ban ennek segítségével sikerült megmutatni, hogy egészen közönséges átlagemberek — akik a magyar irodalomban főként mint egy-egy Mikszáth-regény mellék-

* Az interjút Biró Yvette (B. Y.) és Újhelyi Szilárd (Ú. SZ.) készítette.

alakjai szerepeltek — hogyan válhatnak fasiszta gazemberekké. Az átalakulás vagy változás itt nem teoretikusan és analitikusan, hanem filmszerű visszavetítéssel ábrázolódik. S ezzel Kovács András kettős célt ér el: egyrészt új szemléletét nyújtotta annak a kornak, másrészt az új szemléletnek egy új művészi technikával való kifejezését valósította meg. Tudomásom szerint a *Hideg napok*nak sikere volt kint, és érthető is, hogy egyes külföldi filmszakemberek tetszésével találkozott.

De vajon a tartalmi és formai összefüggéseken túl nincsenek-e szemléleti vonatkozásai is ennek a problémának? Mert valóban igaz, hogy Jancsó és Kovács nagyon ellentétes módszerekkel dolgozik, de talán valami közös is felfedezhető magatartásukban... Lát-e Lukács elvtárs valami közöset a tekintetben, hogy milyen problémákhoz nyúlnak, és milyen szándékkal teszik ezt? (B. Y.)

Biztosan van valami közös, s e téren szerintem a filmnek ma Magyarországon — legalábbis a magyar kultúra számára — úttörő szerepe van. Mi tudniillik — s ebben a legrosszabb irodalomtörténetünk és kritikánk — olyan helyzetbe jutottunk, hogy külsőleg mindenféle modernizmust megengedünk magunknak, a valóságban azonban folytatjuk a régi kultúrfölény helytelen politikáját. Arra gondolok — irodalomtörténeti példával élve —, hogy valósággal Császár Elemér színvonalán műveljük a múlt igazolását. Ahhoz, hogy ezen túllépjünk, specifikus dialektikára van szükség. A marxizmus ugyanis nemcsak abban áll, hogy feltárom az okokat, és megmagyarázom a dolgok összefüggéseit. Történészeinknek szerintem igazuk van, ha megmutatják, hogy 1867 előtt nem volt Magyarországon komoly nemzeti forradalmi mozgalom, s Deák valóban kénytelen volt a kiegyezést megkötni. Ez az igazság. De más kérdés ezt hitelesen feltárni és más glorifikálni. Mert az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a feudalizmus 1848-ban megindult nagyon gyönge és felületes felszámolásának továbbvitele teljesen kimaradt a 67-es programból. A kezdődő kapitalizmus Magyarországon teljesen érintetlenül hagyta a vármegyei és a vidéki feudalizmust. Mármost ennek a kornak az irodalma propagálta ezt a fejlődést, és ezt bizonyos fokig ma is igazolják. Különösen Jókaira hivatkoznék, aki egyenesen apologetikusan ábrázolta ezt a kort. Jancsó *Szegénylegények* című filmje viszont határozott, egészséges szakítás ezzel a felfogással. Ráday Jókainál a lélekidomár, felvilágosodott nagyszabású ember, aki megértette azt a „nagy gondolatot", hogy a szabadságharcost meg kell különböztetni attól, aki a magántulajdonhoz nyúl. ... Mindezzel

szakított Jancsó, s az egész „rádayzmus" mint középkori bestialitás tárul elénk. Ezt nagy lépésnek tartom előre.

S itt áttérünk egy komoly teoretikus kérdésre. Amikor Lenin a pártosságról beszélt — nem abban a bizonyos újságcikkben, aminek az irodalomhoz nincs köze, hanem egyik fiatalkori írásában —, azt mondta: a marxizmust két dolog jellemzi. Egyrészt, hogy objektívabban tudja a társadalmat ábrázolni, mint a polgári tudományok, másrészt, hogy ebben az objektivitásban egyszersmind állást foglal. Szerintem a *Szegénylegények*ben éppen ez van meg. Az az állásfoglalás, hogy — egészen nyíltan kimondva — történelmünkben gyűlölnünk kell azt, ami gyűlöletre érdemes. Magyarország soha nem válik igazán fejlett, kulturált országgá, ha a szellemi és politikai vezetésre hivatott réteg nem látja meg ezt az ellentétet a magyar történelemben, s nem gyűlöli és utálja meg benne azt, ami gyűlöletre és utálatra érdemes. Ez ellen nálunk bizonyos tiltakozást és averziót tapasztalunk. A tiltakozás a *Hideg napok* ellen is szól bizonyos tekintetben. Van ugyanis egy olyan téves nézet, amelyet nemcsak egyes bürokraták, de még gondolkodó és jó írók is képviselnek, hogy tudniillik Magyarország úgy került bele a fasizmusba, mint Pilátus a krédóba... Ez az, ami nem igaz... A fasizmusig vezető fejlődés 67-ben indult meg, és mi soha nem tértünk le a fejlődésnek úgynevezett porosz útjáról. Az 1918—19-es forradalmak túl rövidek voltak ahhoz, hogy tényleges változást hozzanak. Magyarország fel nem számolt feudalizmusa folytán lobogó zászlókkal vonult be a fasizmusba... Ez az, amit Kovács a hétköznapi élet kisemberénél bemutat. Mikszáthnak nagy érdeme volt — szerintem ő a legkritikusabb magyar író —, hogy a magyar fejlődésnek ezt a negatív oldalát, ha nem is haraggal és felháborodással, de mindenképpen az igazságnak megfelelően ábrázolta. Most Kovács és Jancsó is felvetik, hogy a magyar fejlődés igenléséhez szükségünk van arra, hogy tényleg gyűlöljük azt, ami gyűlöletre érdemes. Ez azonban nem népszerű dolog, sem egyes bürokratáknál, sem a nacionalistáknál. Mégis ideológiailag, az ilyen ellenérzések ellenére, nagy lépés előre ez a magatartás, és ezért meggyőződésem, hogy Jancsót és Kovácsot a történelemszemlélet tekintetében igazi avantgarde-nak kell tekinteni.

Azt hiszem, egészen szorosan ide kapcsolódik a Húsz óra *problematikája is. A regényé és a filmé is, mert ez ugyancsak megfoszt bizonyos mítoszoktól, s ugyanakkor bizonyos mértékig azt a gondolatot is érinti, hogy közelmúltunkban is van, amit meg kell gyűlölni, és ugyanakkor megmutathatja közelmúltunknak azokat a döntő és lényeges vonásait is, amelyekért jogosan*

lelkesedtünk és lelkesedünk ma is. És végül is ezek megőrzik a kontinuitást... (Ú. Sz.)

A kontinuitás megszakadásától nem kell félni, mert erről az idő és az emberek gondoskodnak. Megint csak arra térek vissza; mi a jelentősége annak, hogy az emberek hogyan értékelik múltjukat és általában az egész múltat? Ha megengedik, egy francia példát hoznék elő. A francia polgári tudomány Tocqueville és Taine személyében bebizonyította — ami igaz is —, hogy a feudalizmus elleni harc bizonyos folytonosságot mutat XI. Lajostól kezdve a centralizáció irányában. Ebből a szempontból a francia forradalom csak epizód... Mondom, ez bizonyos fokig igaz. Ebben az epizódban azonban a Bastille lerombolása a megszakítás és a szembenállás döntő mozzanata volt. Ma, jóval több mint százötven év múltán a párizsi nép minden évben „lábaival" leszavaz a július 14-i ünnepen — nem a Tocqueville-féle kontinuitás, hanem — a Bastille lerombolásának diszkontinuitása mellett... Ha ma a franciák a demokrácia bizonyos dolgaiban még a mostani de Gaulle-időkben is élen járnak a polgári népek között, ez abból fakad, hogy a Bastille lerombolása a legegyszerűbb párizsi midinette-nél is lelkesen igenlett tény. A mi történelmünkben is így kellene ennek lennie. Hogy lelkesedjünk azért a dologért, amikor komoly és lelkesedésre érdemes dolgokat csináltunk! S ugyanakkor, esetleg ugyanazoknál az embereknél haraggal vessük el azt, amit az illetők nem a haladás irányában tettek. E téren minálunk teljesen hamis felfogás érvényesül, bár persze történtek tiltakozások is ellene: így Adynál, főként pedig az egész Bartók-muzsikában. A *Cantata profana* például egészen az ember elvetéséig megy el a hazai embertelenség elleni tiltakozásban. Bartókot nem az háborította fel, ami Afganisztánban történt, hanem az, amit Horthy és Hitler csinált a harmincas években. Ez ellen írta a *Cantata profanát*, ezért ment ki Amerikába. Nekünk Adyban, József Attilában, a fiatal Illyésben, legfőképpen pedig Bartókban, vagy mondjuk egy olyan kritikusban, mint Bálint György és így tovább — igenis megvannak a modelljeink arra, hogyan viszonyuljunk jelenünkhöz és múltunkhoz!

Csakhogy ezek a modellek egy még eljövendő társadalmi rendszer nevében fordultak szembe és szakítottak a gyűlöletes múlttal és jelennel. A Húsz óra *problematikáját azért hoztam elő, mert itt bonyolultabb dologról van szó. Itt nem avval nézünk szembe, nem avval „szakítunk", amit egy másik társadalmi rendszer, amit egy másik osztály tett, hanem amit mi magunk csináltunk.*

A saját hibáinkkal fordulunk szembe úgy, hogy megőrizzük a saját eredményeinket. (Ú. Sz.)

Minden forradalmi osztály örökli a régi társadalom hibáit és erényeit, s rajta múlik, hogy milyen energiával számolja fel a hibákat... Itt van az óriási különbség Lenin és Sztálin között. Lenin a régi Oroszországról a legkegyetlenebb hangon írt, semmiféle tradicionalizmus nem volt benne, ugyanakkor híve volt a Puskin-tradíciónak, a Csernisevszkij-tradícióknak és így tovább. Sztálin alatt alakult ki az a gyakorlat, hogy e tradícióba a francia forradalom ellen harcoló Szuvorov tábornokot is bevették, mint szocialista őst. Ez az, amit sem kicsiben, sem nagyban nem lehet és nem szabad elfogadni. Nem fogok megszűnni ebben a dologban kiabálni és nagyon örülök, hogy ha kiváló filmeseink velem együtt kiabálnak. Mert természetes, hogy ha itt rég elmúlt és már elfeledett hibákról lenne szó, akkor a dolog kevésbé lenne érdekes, akkor mindez teoretikus kérdés lenne. De — hogy kiélezett dolgot mondjak —: ha a Ráday-féle tradíció — úgy, ahogy azt Jancsó ábrázolja — nem lett volna bizonyos fokig eleven Magyarországon, akkor farkasmihályok sem akadtak volna olyan simán.

A történelmi témák tehát nem egyszerűen a múltba fordulnak? Szolgálhatják a jelen problémáinak tisztázását is? (B. Y.)

Egyáltalában nem kétséges, hogy a múltból az embereket azok a kérdések érdeklik, amelyek még ma is élőek... Például 1867 után Magyarországon rendkívül bürokratikus közigazgatás jött létre, amin már Mikszáth is gúnyolódott. Egy mai író is csak akkor akad fenn ezen, ha a bürokratizmus még mindig létezik. Változott formák közt, bizonyos fejlődést mutatva, de mindenesetre évtizedekig, sőt esetleg évszázadokig tart, amíg egy nép múltjának hibáit teljesen le tudja rázni. De, szerintem, másként nem tudja lerázni, minthogy szembenéz velük és kritizálja őket.

Egy nagyon laikus kérdést tennék fel. Az előbb a francia történelemről volt szó: egészen bizonyos, hogy a jakobinus diktatúra alatt a terror — ahogyan Lenin mondja egy helyen — nem tett különbséget szükséges és felesleges csapások között. Nyilvánvaló, hogy ez politikai hiba is volt. Szeretném magam beleképzelni egy akkori jakobinus lelkiállapotába, aki felfedezi ezt a politikai hibát. Szembe mer-e fordulni a közvetlen múlttal? Annak tudatá-

ban, hogy a határokon túl ott áll a restaurációs erő, amely ezt a beismerést kihasználhatja?! (Ú. Sz.)

Azt hiszem, Anatole France *Az istenek szomjaznak* című regényében nagyon világosan, élesen és pontosan megfelelt erre a kérdésre. Szóval a francia nép és a francia irodalom nem tért ki ez elől a kérdés elől sem... Ezekben a filmekben és ezekben a kritikákban azonban nem arról van szó, hogy egy forradalmi irányzat forradalmi okokból túlmegy azokon a határokon, amelyekről olyan nagy forradalmároknak, mint Marat és Lenin megvolt a maguk véleménye. Itt nem erről van szó... Szerintem nagyon kevés dologban volt Hruscsovnak igaza, de mély igazságot mondott azzal, hogy a harmincas évek nagy pereinek az volt a legfőbb hibája, hogy politikailag fölöslegesek voltak, mert az ellenzék már politikailag le volt verve... Nem, a magyar proletárdiktatúrában tulajdonképpen alig volt terror, erről nem is érdemes beszélni. De ami a Rákosi-időket illeti, ott az a lényege a kérdésnek, hogy akiket ők mint a szocializmus ellenségeit és oppozícióját likvidáltak, azok se ellenség, se oppozíció nem voltak.

A probléma az, hogy az adott rendszerben — most nem magukra a törvénytelenségekre gondolok — különböző helyeken és pozíciókban lényegében az a — kommunista — generáció dolgozott Rákosival együtt, amelyik ma is él; amelyik a kérdés feltevésénél önmagával néz szembe, s e szembesítéskor saját múltja felett tör pálcát. (Ú. Sz.)

Erre azt mondom, hogy aki ebben részt vett, az nézzen szembe vele... Nem mondom, hogy minden ilyen embert bírói úton kell felelősségre vonni, de a közvélemény legalább kényszerítse őt arra, hogy szembenézzen saját cselekedeteivel. Miért takarítsuk ezt meg neki? Hol áll az Marxnál vagy Leninnél, hogy ez a szocializmus erkölcse?!

Én most az advocatus diaboli szerepében beszélek... Ez így igaz, csakhogy ugyanebben az időben számos olyan dolog is történt, amiért az emberek őszintén lelkesedtek. Neveket sorolhatnék fel, akiket mindnyájan szeretünk: nekik is szembe kellett nézni magukkal, megteremteni a maguk kontinuitását. Szóval nem vetik el az egész múltat, hiszen sok minden volt, amiért jogosan lelkesedtek. (Ú. Sz.)

Ezt nem vonom kétségbe, de nem lehet a dolgokat úgy elintézni, hogy mindenki meg legyen elégedve: például a csempészet ellen sem

lehet úgy harcolni, hogy az a csempészeket ne sértse. Sokan azt mondják, hogy történtek itten bizonyos bajok, de hát azokon már túl vagyunk, felejtsük el őket. De ne felejtsük el! Én ezt a magam életével tudom igazolni. Másodikos gimnazista koromban történt velem egy kis epizód. Amikor a tanár bejött az osztályba, mindig felálltunk. Az egyik gyerek valami igazolvánnyal kiment a tanárhoz, és amikor visszafelé jött, engem hasba bokszolt. Ezt nem látta tanár, de amikor én a gyereket hátba ütöttem, azt már meglátta és botrányt csapott. És én akkor elárultam, hogy ez a gyerek előzőleg megütött. Csak később szégyelltem el magam emiatt... S elmondhatom, ha azóta a közéletben többnyire rendesen viselkedem, abban annak is szerepe van, hogy akkor, másodikos gimnazista koromban rettentően elszégyelltem magam. Én azt hiszem, nagyon pozitív dolog az ember életében, ha így elszégyelli magát. Bizonyára másnak is lehetnek ilyen élményei. Ez a gondolat már nagyszerű formában jelentkezett a mi irodalmunkban: Makarenko nagy pedagógiai regényeiben. Makarenko példaadó módon tárgyalja a szocialista nevelést, amikor a megszégyenítés és a katarzis után feloldást kínál a megszégyenítettnek: most pedig feletsd el! De mikor felejsd el? Amikor a katarzis már megtörtént. Ebben a dologban, ha igazán akarjuk a szocializmust, csak így lehet „elfelejteni", mert ilyenfajta nevelőmunka nélkül ideológiailag álszocializmusban élünk.

Vannak esetek, amikor nem lehet pozitív dolgokról beszélni, hanem éppen a negatívakról kell. Ráday gróf esetében engem nem érdekel, hogy neki voltak esetleg pozitív oldalai is. Ősrégi probléma ez, nemcsak minálunk merül fel. Az én fiatal koromban nagy híre volt annak, hogy egy neves színésznő könyörgött Ibsennek, csináljon a *Nóra*nak olyan befejezést, amelyben Nóra megmondja az igazat Helmernek, és mégis ott marad. Ibsen megtette neki ezt a szívességet, és megírta az új befejezést annak illusztrálására: micsoda ostobaság jön ki így a darabból. Nóra megszűnik Nóra lenni, ha nem megy el... A mi múltunknak is csak árthat, ha elkenjük a választóvonalat, mert akkor — s ezt jóravaló intellektueleknél is tapasztaltam — a forradalmi terror rosszul felvetett kérdése kerül elő. Ha ugyanis a forradalmi terror egyenlő a törvénytelenséggel, akkor egészen hamis fogalmakhoz jutottunk... Ha minekünk lenne bátorságunk a rosszról nyíltan beszélni, sokkal több jóra akadnánk, amiről beszélhetnénk.

Visszatérnék az iménti témára, amikor a forradalmi erőszakról volt szó. Itt van a Csillagosok, katonák, *amelyet nagyon sok vád ért a tekintetben,*

hogy „leleplezi" a forradalmi terrort, és ezzel, úgy tűnik, mintha egyenlőségi jelet tenne a forradalmi és az ellenforradalmi erőszak közé. (B. Y.)

Forradalmi terror valóban volt. S nekünk, ha marxisták akarunk maradni, igenelnünk is kell azt. Én helyesnek tartom Jancsó nyílt állásfoglalását ebből a szempontból, mivel számos esetben élesen bemutatja: milyen ellentétesen jártak el erkölcsi szempontból a forradalmárok és az ellenforradalmárok. Nem fehér-fekete ellentéteket látunk, humánus forradalmárokat és gyilkos ellenforradalmárokat, hanem a jó ügyért harcoló emberek lélektanát ábrázolja a rossz ügyért harcolók pszichológiájával szemben. Ebben teljes egyetértésemet fejezem ki Jancsóval; viszont ide tartozik egy másik művészeti problematika, amelyet én ugyan kevésbé éreztem, hanem inkább a film jóindulatú és okos nézői tettek szóvá. A mai film ugyanis — s ez pozitív dolog — rendkívül gyors ütemben ábrázolja az átalakulásokat. A nyugati filmeknél ez végletesen valósul meg, mert a szóban forgó detektívtörténetekben emberileg igen egyszerű dolgokról van szó. Az a kérdés viszont, hogy amivel Jancsó foglalkozik, nem kívánja-e meg a tempó lassítását? Nem igaz az ugyanis, hogy pusztán a tempó hajszolása művészi érték lenne. A művészi értéket az jelenti, ha a teljes világosságot maximális tempóval tudom elérni. És itt van bizonyos aggályom. Jancsó utolsó két filmjében átveszi és továbbviszi ugyan a helyes tendenciát, de nincsenek-e a filmnek olyan helyei — éppen a drámaibb és komplikáltabb dolgok ábrázolásánál —, ahol a tempó lassítása lenne művészileg szükséges. Ezt a kételyt mint hozzá nem értő, laikus vetem fel egy olyan dologgal kapcsolatban, amelynek fő vonalával teljesen egyetértek.

Olyan kérdés ez, amelyre én is csak kérdéssel tudok válaszolni. Ha elfogadjuk azt, hogy ezek avantgarde szemléletű művek, s bizonyos értelemben töretlen úton járnak, akkor nem indokolt-e az a feltevés, hogy ez a szemlélet formai szempontból is avantgarde megoldásokat igényel. Lehet tehát, hogy a mai megszokás, a mai percepció számára talán túl gyors ez a tempó, szokatlanok e megoldások, de később mindez igazolódhat. (B. Y.)

Ez lehetséges. Ebbe nem merek beleszólni, csak bizonyos kételynek adtam hangot. Tapasztalataim azt mutatják, hogy általában a legforradalmibb átalakulásoknál is nem a technika szabja meg, mi jöhet ki a tartalomból, hanem a tartalomnak kell szabályoznia a technika alkalmazását. Nyitva hagyom azt a kérdést, hogy vajon csak a mai néző per-

cepciós problémáiról van-e itt szó, vagy pedig a tempó problémájáról általában, amivel igen gyakran találkozunk. Hogy egy egészen más területről vett anekdotával illusztráljak: egy Beethoven-koncerten voltam egyszer, s egy olyan szimfóniát hallgattam, amelyet nagyon szeretek. Ezúttal nem tetszett, unatkoztam közben. Erre egy jó muzsikus ismerősömhöz fordultam, hogy mi is történt? Azt mondta, a karmester túl gyorsan dirigált, ebből jött létre a monotónia... Ismétlem, csak mint lehetőségeket, kritikai kérdésfeltevést említem meg ezt Jancsóra vonatkozóan, a filmszakembereknek érdemes lenne azonban komolyan vitatkozni erről.

A vita tulajdonképpen arról folyik, mennyi az a szükséges és maximális információ, amennyit a néző egy meghatározott időben követni tud? (B.Y.)

Ez a kérdés minden művészetben felmerül, de érdekes módon minden művészetben másként. A filmnek itt egész specifikus szabályai vannak, ezzel teljesen tisztában vagyok. S ahhoz, hogy a filmet követni tudjuk, meg kell tanulnunk a film nyelvét. A kérdés mindig az, hogyan és menynyire sikerül ez? Én igazán nem akarom kritizálni Jancsót, csak mint problémát vetettem fel ezt a dolgot, amely nem annyira személyes benyomásból fakad, mint tisztességes és jóindulatú emberek véleményéből.

Igen, mert innen eredt lényegében a tartalmi vita is, mivel sokan nem látták, nem értették meg, amit Jancsó mond. Nem vették észre, hogy „si duo faciunt idem, non est idem". (Ú. Sz.)

Nem vették észre eléggé a szocialista alakok szocialista magatartását, jellegét. Lehet, hogy itt egy minimális, fél perccel történő lassítása az ütemnek már világossá tette volna a történetet. Nagyon vigyázni kell, az ilyesmi sokszor kis művészi nüanszokon múlik.

Visszatérve a Hideg napok*hoz, valamint a* Csend és kiáltás*hoz, sokak számára kellemetlenül hatott, hogy a film magát a népet is bírálni merészelte. Sokáig ugyanis az a romantikus szemlélet tartotta magát, hogy az uralkodó osztály ugyan züllött volt és rossz úton járt, a nép azonban sértetlenül megőrizte a maga tisztaságát. (B. Y.)*

Ez tarthatatlan álláspont, mert ha az uralkodó osztállyal szemben értetlen morális tisztasággal állna a nép, az uralkodó osztály nem tudná

vele szemben hatalmát megőrizni. Ezért beszélhetünk arról, hogy a magyar parasztot a 18—19-es forradalmak ideológiai zavarba hozták, s ennek következtében a legkülönbözőbb dolgok történtek falun, egészen addig, hogy később még Szálasinak is voltak itt valóságos hívei. Olyan ténye ez a fejlődésnek, amelyet nem lehet kitörölni a történelemből. Jancsónak tökéletesen igaza van, amikor ezt ábrázolja. Olyan romantikus szembenállásról — most csak Magyarországot említve —, hogy a forradalom vagy az ellenforradalom bármely szakaszában mindenütt világosan látszana, hogy hol állnak a forradalmárok és hol az ellenforradalmárok, csak nagyon kivételesen lehet beszélni. Az egész magyar fejlődésnek éppen az a nagy nehézsége, hogy a parasztság, amelyet minden párt, még a régi szociáldemokrata párt is elhanyagolt ideológiailag, nem állt forradalmi színvonalon. S ehhez hozzá kell vennünk, hogy a proletárdiktatúrában hibát követtünk el a földosztás elmulasztásával, s így a parasztság előtt nem létezett igazi forradalmi perspektíva. Azt hiszem, Jancsó és Kovács teljesen a valóságnak megfelelően ábrázolta a falut. Úgy gondolom, itt ismét az első kérdésre kell visszatérni: mi igen hajlamosak vagyunk a romantikus idealizmusra, amit azonban éppen a múltunkkal szemben nem gyakorolhatunk, különben érthetetlenné válik az egész magyar történelem.

Megkérdezem Lukács elvtárs véleményét a legutóbb látott magyar filmről, a Tízezer nap*ról, amely egész más hangvétellel nyúl az elmúlt harminc év történelméhez, nagyon poétikusan, talán romantikusan. (B. Y.)*

Igen poétikusan, de nagyon sokszor romantikus zavarokkal. Kovácsot és Jancsót éppen azért emelem ki, mert náluk az a tényleges szocialista törekvés érvényesül, hogy a valóságot úgy ábrázolják, ahogy van, de egyszersmind emocionálisan is élesen szembeállítják a pro és kontra álláspontokat. Ez náluk sokkal inkább megtalálható, mint az összes többi filmben. Persze ebben tévedhetek, mert nem ismerem az egész magyar filmgyártást. Mégis azt hiszem, hogy ők ketten minden különbözőségük ellenére szemléletükkel egyedül állnak. S talán még egy dolgot tennék hozzá egyik gyakori kifogásra válaszolva. Én nem értek egyet azzal, hogy egy műalkotásnak — s különösen egy filmnek — az lenne a feladata, hogy választ tudjon adni a felvetett kérdésekre. Fiatal korom nagy művészeinek, Ibsennek és Csehovnak az álláspontján vagyok, akik mindig azt mondták, a művészet feladata kérdéseket feltenni. A feleleteket a történelem fogja megadni, illetőleg a társadalmi fejlődés.

Ibsen például nem volt köteles megmutatni, sikerült-e Nórának a maga lábára állni, vagy sem. Ő felvetette a modern házasság tarthatatlanságának egyik problémáját, helyesen vetette fel, s most, korunk társadalmában, sok tízezer nő felel gyakorlatilag — ki így, ki úgy — arra a kérdésre: mit csinált Nóra azután, hogy elment. Ez nem tartozott Ibsen feladatához, s véleményem szerint a filméhez még kevésbé tartozik. Ha a film mint művészet rá tudja venni az embereket arra, hogy egy bizonyos kérdésről — akár a múlt, akár a jelen kérdéséről — komolyan elgondolkozzanak, és azt magukra vonatkoztassák, akkor a film elérte a célját. Nem azért írunk filmeket, hogy megmutassuk, milyen reformokat kell például a textiliparban bevezetni az új mechanizmus végrehajtása érdekében. Ez a minisztérium feladata, a filmé pedig az, hogy a társadalom jó és rossz oldalait ábrázolja — s nagyon szorgalmaznám a visszásságok kritikáját is —, mert a filmnek itt óriási szerepe lehet: a hétköznapi embereket kell figyelmeztetni és elgondolkoztatni, akik egyszerűen elmentek egy bizonyos kérdés mellett, vagy csak érzelmileg reagáltak rá, gondolkodás nélkül. Ha a moziban tíz ember közül egy megtalálja a maga útját, akkor a film már teljesítette hivatását.

Ezzel teljesen egyet lehet érteni, csak sokan vitatják, hogy a közönség vajon lépést tud-e tartani a mai film megnövekedett igényeivel. És ha még nem eléggé felnőtt a nagyközönség, joga van-e a filmművészetnek arra, hogy kényszerítse erre a felnőttebb, felelősebb magatartásra? (B. Y.)

Erre azt mondom, hogy ha a nép olyan elmaradott volna, mint amilyennek a bürokraták ilyenkor mondják, akkor nem lehetett volna szocialista forradalmat csinálni. Viszont ha olyan felvilágosult volna, amilyennek a bürokraták máskor mondják, akkor nem lett volna szükséges forradalmat csinálni. Mivel sem az egyik nem igaz, sem a másik, azért kellett szocialista forradalmat csinálni, s azért kell, hogy a film és a többi művészetek a forradalom továbbvitele és az emberek tudatossá tétele érdekében dolgozzanak.

Lukács elvtárs régebbi megnyilatkozásaiban és nagy esztétikai művében közismerten bizonyos fenntartásoknak adott hangot a film intellektuális lehetőségeivel kapcsolatban. Szolgáltak-e a látott művek (beleértve a francia Alain Resnais — Jorge Semprun: A háborúnak vége *című filmjét) ebben a vonatkozásban valamelyest új tapasztalatokkal? Mutat-e az újabb filmek eszköztára olyan „új" képességeket, melyek tágították határait? Az említett*

filmekben talált-e olyan megoldásokat, melyek legalábbis bizonyos lépéseket tettek a szellemi szféra meghódításának irányába? (B. Y.)

Azt hiszem, hogy az egész dolgot esztétikailag és filmdramaturgiailag pontosan meg kellene nézni, nehogy fennakadjunk a nem analizált intellektualitás problémájánál. Az intellektuális problémákat ugyanis lehet formailag és tartalmilag nézni. Nem kétséges, hogy formailag az irodalom és legfőképpen a dráma a legalkalmasabb ezeknek a kifejezésére. Az intellektuális problémák azonban valamilyen formában mindenütt jelen vannak — *Esztétikám*ban ezt én meghatározatlan tárgyiasságnak neveztem. Végül is egy intellektuális problémát festészileg egyáltalán nem lehet kifejezni. S ha végignézzük a Rembrandt-portrékat, mégis nemcsak azt tudjuk pontosan megmondani, hogy az illető intellektuálisan milyen, hanem még azt is, milyen intellektuális problémái vannak. Anélkül, hogy ezzel azt mondanánk: a festészetnek módjában áll egy intellektuális problémát intellektuálisan kifejezni... Aztán rendkívül bonyolult differenciák vannak dráma és epika, opera és film között. Mert hiszen ez a probléma az operával és a zenével kapcsolatban is felmerül. Egyáltalán nem kétséges, hogy Bachtól és Händeltől kezdve, Beethovenen keresztül egészen Bartókig, a nagy zene állást foglalt egész sor világnézeti problémában. Ennek ellenére tisztán zeneileg nem lehet kifejezni egy intellektuális problémát mint olyat. A filmnél nem ilyen végletes a helyzet. De nem jutottunk el még oda, hogy megtaláljuk a módját annak, hogyan lehet megtagadni igazán ezt a szellemi arcot. Nem jutottunk még el ugyanis annak pontos megértéséhez — s ez összefügg azzal, hogy a filmben a szó hol az értelem kifejezése, hol hangulatkeltő vagy ezt közvetítő zörej, mert mind a két szerepet betölti a filmben —, meddig mehetünk el a filmben a gondolatiság terén. Véleményem szerint nem olyan messzire, mint a drámában. Az *Othello*ban például azt a jelenetet, amikor Jágó kezdi felheccelni Othellót, s amikor aztán Othello magára maradva egy teljesen kontemplatív, gyönyörű monológot mond „... most Isten veletek fegyverek" stb. — ezt nem lehet filmre átvinni. Üres dolog lenne, ha a legjobb színész egyszerűen elmondaná a filmben. Viszont vannak olyan drámai replikák, amelyek révén kiélezett helyzetek jönnek létre, és ez már a film számára is járható út. Úgy vélem, hogy az intellektuális problémák mint tartalmiak, természetesen nélkülözhetetlenek a filmben. De meg kell keresni kifejezésük alkalmas eszközeit. S én úgy látom, ezeket még nem találtuk meg maradéktalanul. Talán most nagy eretnekséget mondok, de amikor az Olivier-

filmeket láttam — az *V. Henrik*et kivéve —, mindig az volt az érzésem, hogy Shakespeare szövege teljesen felesleges. Mit beszél is Shakespeare össze-vissza olyan borzasztó sokat, amikor arra semmi szükség nincs! Nem tehetek róla, például a *Hamlet*nél ez volt az érzésem, holott a Hamlet dialógusai drámai szempontból bizonyára tökéletesek. Érdekes viszont, hogy az *V. Henrik*ben, ahol egy egész drámát transzponálni lehetett tájképekre, dekorációkra és így tovább, ott ez filmszempontból hallatlan nagy élmény volt. Ez persze csak egyik oldala a megközelítésnek, amellyel kapcsolatban se Kovács, se Jancsó nem jutott még teljes megoldáshoz. Nekik a maguk területén tovább kell kísérletezni. Megtalálni a szavaknak ezt a drámai, az embereket mozgásba hozó, dinamikus karakterét és olyan helyzeteket teremteni, amelyekben éppen ezekre a szavakra van szükség. Nem hiszem, hogy a kontemplatív intellektualitást át lehetne tenni filmre.

A szó eszközeit tekintve valószínűleg így van, de a Hideg napok*nál például az a módszer, amit Kovács András alkalmaz: a részletek egymás mellé helyezésének, szembesítésének, párhuzamba állításának bizonyos kifejezetten intellektuális eszközei vajon nem járulnak-e hozzá éppen a határozott gondolat még határozottabb, mondhatnánk, explicit megfogalmazásához? (B. Y.)*

Lehetséges, ha ez végre át van téve . . És a *Hideg napok*ban az a jó, hogy a börtön, a börtönben folyó dialógus és a múlt valósága párhuzamosan futnak, ami szinte felel az elhangzott dialógusokra: amikor például ott állnak a jégen, és bedobják az embereket a vízbe . . . enélkül a börtöndialógus teljesen üres és hasznavehetetlen lenne.

Ebből is kiderül, hogy a dialógus nem önmagában hat, hanem az egész kompozícióval együtt, és rendkívül jelentős a filmnek az az eszköze, amit montázsnak nevezünk, tehát a valóságrészletek összeállításának, egymás után rendezésének a tudománya. (B. Y.)

Ezt én általában nem vonom kétségbe. Csak a filmnek meg kell találnia a módját — Kovács a *Hideg napok*ban megtalálta, jobban mint a *Falak*ban —, hogyan alkalmazza ezt a specifikus filmeszközt. Ez nagy feladat, s nem hiszem, hogy a nyugati film komolyan megoldotta volna, bár valószínűleg vannak rá megoldások. Ebbe én már nem tudok beleszólni.

Arra az egy példára hivatkoznék, amit Lukács elvtárs látott: Resnais—Semprun filmjére. Ott is nagyon érdekes megoldásokkal él a rendező, az időelemekkel való játékkal például . . . (B. Y.)

Ez egy rendkívül érdekes film.

Sok szempontból új nyelvi eszköz az idő kronológiájának megbontása, aminek persze vannak irodalmi előzményei, Prousttól kezdve, mégis a tapasztalat szerint nagyon eredeti és termékeny a filmbeli felhasználás módja. (B. Y.)

A filmben ez az eredetiség valóban más, mint az irodalomban. Az irodalomban tudniillik, ha valaki visszaemlékszik, mindig tudom, hogy itt van előttem az a Goethe, aki régebbi életére tekint vissza. S de facto érzékileg Goethe áll előttem és az emlékei mint emlékezések jelennek meg. A film az emléket mint jelenvaló valóságot tudja ábrázolni, s ezzel valami egészen új dolog történt, aminek úgy vélem, dramaturgiai következményeit még nem gondoltuk végig, és mindeddig nem használtuk ki eléggé.

Ezekben a filmekben még egy dimenziója van az időnek. Nem egyszerűen a múlt és az emlék az, ami szerepet játszik, hanem az időnek bizonyos előremutató dimenziója, az elképzelés, az ábránd, az álmodozás „jövő ideje". Azok a részletek, például A háborúnak vége *című filmben, mikor a hős megpróbálja elképzelni magának, milyen lehet az a lány, aki őt telefonon kimentette, igazolta. (B. Y.)*

Ez teljes mértékben lehetséges, sőt a filmnek itt nagy előnye van az élettel és az irodalommal szemben. Ennek az előre elképzelésnek ugyanis — hogy valaki előre elképzeli, hogyan dönt majd egy kritikus helyzetben — az életben is igen nagy szerepe van. Ha pedig az ilyen elképzelés a filmen úgyszólván testet ölt, ezzel igen mély megokolást nyerhet annak az embernek a döntése, aki választás előtt áll és a választás csúnya, morálisan rossz változatát felidézve riad vissza esetleges tettétől. Ebben a fejlődésnek sok lehetőségét látom. Egyebek közt a szavak igazi filmszerű szerepét. Amennyire meg tudom ítélni, e lehetőségeknek még egyáltalában nem jártunk a végére. A filmet túlnyomórészt még mindig technikai lehetőségként kezeljük, s nem vetjük fel a tartalmi problémákat: ne felejtsük el azonban, hogy a dolgok közvetlen jelentése minden

művészetben hangulati. Kevés olyan drámai dolgot ismerek az életben, mint a *Macbeth*nek az a jelenete, amikor a gyilkosság után kopognak a várkapun. Az, hogy kopognak a várkapun, önmagában semmi, ez a dolognak csak technikai oldala. A lényeg itt a két mozzanat összefüggése. A filmdramaturgiának az a feladata, hogy ezeknek az összefüggéseknek a problémáit derítse fel. Meg vagyok róla győződve, hogy itt még nagyon sok érdekes dologra jöhetünk rá, ha e mozzanat tartalmi oldalát kutatjuk, tehát nem a kopogást általában, hanem a *Macbeth*-féle kopogást.

Ennél a példánál teljesen helyben vagyunk, mert itt valóban egymásutánról van szó, kifejezetten filmkompozíciós problémáról, arról nevezetesen, hogy mi következik mi után. Ez a film egész építkezésének alapelve. Másfelől gondolnunk kell arra is, amit Eizenstein nagyon szellemesen úgy emleget, hogy tulajdonképpen minden egyes pillanatban egy függőleges montázs is jelen van, amikor is nem egyszerűen az egymás után következő dolgok játszanak, hanem az egyidejűleg ható különféle dolgoknak van együtt nagyon összetett jelentése. Például ha egy mai filmet veszünk, Jancsó utolsó filmjében, a Csend és kiáltás*ban nagyon izgalmassá válik ez a függőleges montázs, mert kevés eszközzel dolgozik, s a filmnek mégis rendkívül erős hangulata van. (B. Y.)*

Ezt a Jancsó-filmet is nagyon szeretem, ebben is sok értékes dolog van, s nem mondhatok mást, mint hogy mind a két rendezőtől, Jancsótól és Kovácstól is még nagyon sokat lehet várni. Csak az szükséges, hogy a film barátai támogassák őket, ismerjék fel, hogy a jelen és a múlt rossz oldalainak leleplezése pozitív dolog és a szocializmusnak nyújtott segítség.

Szeretném, ha az emberek megértenék, hogy az én nagyon éles kritikám — szocialista kritika. Én nem az úgynevezett polgári humanizmus szempontjából beszélek. Tőlem mindig rossznéven vették az ilyen őszinteséget, de enélkül az őszinteség nélkül igazi művészet nem jöhet létre. Abban például én egyáltalán nem vagyok biztos, hogy nálunk minden egyes esetben a jó vonásokat is fel kellene tárni. Fiatal koromban, emlékszem, nagyon lelkesedtünk azon, hogy Ady Endre Tisza Istvánt „kan Báthory Erzsébet"-nek nevezte. És nem sorolta fel egyetlen jó tulajdonságát sem. Pedig Tisza István okos ember volt, személyileg becsületes, meggyőződéses. És Adynak mégis igaza volt, amikor így nevezte. Ez az, ami nélkül mi sem juthatunk előre. Míg nem sikerült rést ütnünk a régi nacionalista maradványok falán, addig ezek a dolgok valamilyen formában fennmaradnak.

Tehát az sem véletlen, hogy a magyar film akkor kezd valamit elérni, amikor előre lép az igazmondás útján. (B. Y.)

A dolog úgy áll, hogy a filmről vitatkozni is csak kommunista álláspontón lehet. Az igaz marxizmus—leninizmusnak éppen az őszinteségben van az ereje, mi pedig legjobb tulajdonságunkról mondunk le, ha ezt az elvet taktikázás végett feladjuk; nagyon örvendetes, hogy vannak olyan emberek, mint Kovács és Jancsó, akik az új művészet nyelvén keresik annak módozatait, hogyan viszonyuljunk múltunkhoz és jelenünkhöz.

1968

Ady jelentősége és hatása

Azt hiszem, Magyarország helyzetéből következik, hogy az igazi forradalmár nálunk nem tartozik a tipikus jelenségek közé. Ezt most természetesen nem elemezhetem részletesen. Mindenesetre összefügg a sajátos magyar fejlődéssel, azzal, hogy a forradalom idején nálunk a középnemesség vette át azt a szerepet, amit Franciaországban a polgárság rétegei és a kialakuló proletariátus vállaltak. Ennek az lett a következménye, hogy ez a réteg a kapitalizmus fejlődése folytán társadalmilag folyton csúszott lefelé, és ez a problematikus forradalmi alap, amely még megvolt benne 1848–49-ben, mind jobban és jobban kipusztult. Még az objektíve haladó mozgalmak, a polgárság és a munkásmozgalom is alkalmazkodott a magyar fejlődésnek ehhez a sajátos állapotához. Mármost forradalmi helyzetekben — 48-ban Petőfi alakjában, a századvégi átmenet idején Ady alakjában — föllépett egy-egy nagy ember, akiben egyesült mindaz, aminek Magyarországon *lenni kellett volna*, de így ők tulajdonképpen igazi tábor és igazi követők nélkül álltak. Úgyhogy énnekem ma is, akárcsak annak idején, az a véleményem, hogy bármennyire lelkesedtek is az emberek Adyért, bármennyire felhasználták őt faltörő kosnak a reakcióval szemben, mégis izolálva volt, még a *Nyugat*-mozgalmon belül is. Körülbelül úgy volt ez — persze más körülmények között —, ahogy Petőfi is izolált jelenség volt 48-ban. Ady ezt nagyon világosan látta. Utólagos és indokolatlan stilizálással lehet csak állítani, hogy Petőfi 48-ának politikailag számottevő baloldala lett volna. Ilyen baloldal abban az értelemben, ahogy Franciaországban Marat és Robespierre baloldal voltak, nálunk 48-ban nem létezett. Még kevésbé létezett ez a *Nyugat*-korszakban, ebben az átmeneti időben. Ne felejtsük el, hogy olyan programatikus cikk, mint amilyen Ignotusé volt a perzekútor esztétika ellen, tulajdonképpen csak azt követelte, hogy a Nyugat irodalmának adjanak helyet a hivatalos magyar irodalom *mellett*. Szó sem

volt arról, hogy a hivatalos magyar irodalmat meg kell buktatni, tönkre kell tenni. Egyes-egyedül Ady volt ezen a véleményen akkoriban, és ezzel függ össze az is, hogy míg a többiek legjobb esetben Jászaiékkal szimpatizáltak, vagy velük tartottak, a munkásmozgalom felé vonzódók pedig az ausztromarxizmus felé tájékozódtak, addig Ady Endre politikai tekintetben teljesen egyedülálló jelenség volt, aki időről időre lenyűgözte ugyan olvasóinak egy részét, de az akkori Magyarországon szélesebb talaja nem volt. Azt hiszem, Ady jelentőségét innen kiindulva kell megérteni. Innen magyarázható Ady lírájának az a feszültsége, amely a kor egyetlen írójában sincs meg, mert a többiek vagy a zsidóságból származtak és ennélfogva a zsidó burzsoázia kompromisszumát csinálták, kissé baloldalibb módon, vagy pedig dzsentri vagy földzsentri családból jöttek és nem is akarták kettévágni azokat a fonalakat, amelyek őket a származásukhoz fűzték. Babitsnál például nagyon világosan látni ezt. Az egész Petőfi—Arany szembeállítás tulajdonképpen csak arra szolgált, hogy engedélyezzenek a jól nevelt embereknek egy kis kapcsolatot a nyugati dekadenciával, de isten ments, hogy bármiféle igazi közük legyen olyan ordenáré jelenséghez, mint amilyen Petőfi volt. Persze ebben a tálalásban egy adag karikatúra is van. De azt hiszem, némiképpen jellemzi a *Nyugat*ot.

Akik a kompromisszummal nem voltak megelégedve, azok, mondhatnánk, nem álltak specifikus magyar talajon. Gondolok például Szabó Ervinre, aki csakugyan ellenzékben volt, és a francia szindikalizmusban keresett gyógyírt a magyar munkáspárt opportunizmusára. Vagy ha szabad felhoznom a magam esetét: én az Ady-féle „protestáló hit, küldetéses vétó"-t próbáltam a hegeli dialektikával összhangba hozni. Az ilyen kísérleteknek a dolog természeténél fogva nem lehetett széles hatásuk, és így jött létre az a különös helyzet, hogy Ady, aki nagy faltörő kos volt, és a *Nyugat* zászlója, a *Nyugat*on belül tulajdonképpen elszigetelődött. Azt hiszem, ezzel a paradoxiával tisztában kell lennünk.

Nagyon érdekes és megírásra váró probléma Ady hatástörténete. Kezdődik egy tiszta hazugsággal, amikor tudniillik az 1919 után Szabó Dezsővel induló irányzat meg akarta őt tenni magyar nacionalistának, amiből természetesen egyetlen szó sem igaz, mert éppen Ady volt az első magyar költő, aki felismerte a magyar sorsnak a nemzetiségekhez való viszonyát. Petőfi ezt nem ismerte föl 48-ban, ő nem látta ezt a problémát. Ady látta és rajta kívül tulajdonképpen csak egyetlen ember látta Magyarországon: Bartók Béla. Bartók népdalgyűjtésének kiterjesztése szlovák és román területre zenei téren ugyanazt jelentette, mint Ady fel-

ismerése. Bartók muzsikája proklamáció volt a dzsentri cigányzene ellen, antidzsentri magyarság volt, nem pedig antiromán és antiszlovák magyarság. Ebben a tekintetben, noha úgy látszik nem ismerték egymást, vagy legalábbis nem voltak közeli jó viszonyban, Bartók és Ady közt nagyon sok közös vonás található. Ezért aztán Szabó Dezső vállalkozását nem lehetett keresztülvinni. Megjegyzem, nagyon jellemző és érdekes irodalmi dokumentumnak tartom, hogy Sinkó Ervin forradalmi regényében, az *Optimisták*ban egy csomó fiatalember minden második szava Ady. Abban a Sinkó—Révai-körben, amelyben ez a regény lejátszódik, Ady eleven tényező 18—19-ben. Ezt nem tartom véletlennek. Valószínűleg nem ez az egyetlen ilyen kör, de csak erről maradt irodalmi dokumentum.

A további hatástörténet szempontjából nagyon fontos, hogy véleményem szerint 19 után megint megszűntek a forradalmi mozgalmak. A 19 utáni időkben még a legbaloldalibb költőknél is messzemenően kompromisszumos hangulat uralkodik. Vas István önéletrajzát azért tartom rendkívül érdekes dokumentumnak, mert például Kassák kompromisszumos kispolgári mivoltát Vas István könyvéből még sokkal világosabban lehet látni, mint Kassák verseiből. Ebben az időben Ady még inkább elszigetelődött, csak egyetlen igazi visszhangja van, ráadásul az Ady-féle társadalmi problematika nélkül — ez József Attila költészete. József Attilának az Ady emlékére írott versében a *Hunn, új legenda* Adyja lép elénk; akárcsak Adynál, itt is kő hull a kastélyok ablakára, s ebben fejeződik ki az egyetlen igazi kontinuitás, ami a magyar költészetben Adyval kapcsolatban tapasztalható. Nem tagadom, hogy a kommunista párt forradalmi elemei között voltak Adynak hívei; nevetséges volna kétségbe vonni, hogy Révai egyike volt Ady legokosabb híveinek, de 1945 után a forradalmi mozgalom borzasztó gyorsan ment át egy manipulációs mozgalomba. Van Donáth Ferencnek egy rendkívül érdekes — sajnos kiadatlan — tanulmánya arról, hogy miként szerelték le az összes pártok, Rákosiékat is beleértve, a Tiszántúlon alakuló forradalmi tanácsokat, amelyek valóban második hatalommá próbáltak válni a debreceni országgyűléssel szemben. Az az illúziós forradalmiság, amely például Benjámin verseit jellemzi a 40-es, 50-es években, nagyon hamar kiábrándulásba torkollt, és a kiábrándulásnak ez a mozzanata dominál a mai fiatalságban is, amelytől ezért természetszerűleg idegen Ady pátosza. Ez igazi és konkrét pátosz, s ennélfogva éles ellentétben áll a bürokratikus pátosszal; de éles ellentétben áll a fiataloknak azzal az úgynevezett politikai cinizmusával is, amellyel hosszú idő óta kísérik az eseményeket.

Sajátos, de talán mégsem egyedülálló helyzet ez. Meg kellene vizsgálni, hogy vajon mutatis mutandis a német népnek Heinéhez való viszonyában nincsenek-e nagyon is rokon vonások. Heine is majd száz év óta egyik központi alakja a német költészetnek, de tulajdonképpen alig van ember, aki igazán híve volna Heinének. Mindenki, még egy Karl Kraus is elhatárolja magát tőle. Mármost eszem ágában sincs párhuzamot vonni Heine és Ady között, nem is lehet ezt megtenni, már 1848 és 1900 különbségénél, a magyar és a német fejlődés különbözőségénél fogva sem, de azt hiszem, Ady esete nem áll példa nélkül, és noha a hatástörténetet kevésbé vizsgáltam, felvetem a kérdést, hogy nem lehetne-e az angol irodalomban Shelleyvel kapcsolatban hasonló jelenséget találni? Például nagyon jellemzőnek tartom, hogy az egész Eliot-kör rendkívül élesen utasítja el Shelleyt, és ha szabad ezt a hasonlatot mondanom, a Shelleyvel kapcsolatos Eliot-féle ostobaságok néha nagyon hasonlítanak azokhoz az ostobaságokhoz, amelyeket Kosztolányi hozott fel Adyval szemben. Ezek persze nagyon merész és semmivel sem indokolható párhuzamok, de azt hiszem, a francia forradalom után az egész európai fejlődésben vannak errefelé mutató közös elemek, amelyek a magyar fejlődésben csak még specifikusabban mutatkoznak meg.

Létezik különbség a magyar fejlődés *van*ja és *legyen*je között. Petőfi, Ady és József Attila ezt a *legyen*t képviselik, de ez nem valami utópikus, sehonnan sem vett *legyen*, hanem a magyar fejlődés objektív szükségszerűségéből szubjektíve adekvátan kipattanó válasznak a kifejezése. Másrészt rendkívül széles körök akarnak kitérni a Magyarország elé állított nagy történelmi feladatok elől, és a magyar költészet tekintélyes része, ennek a kitérésnek az ideologizálása és idealizálása. Ezzel szemben áll Ady, mint nagy protestáló.

Hogy stilárisan elavult-e Ady? Először is minden költő természetszerűleg a maga korának a gyermeke, ennélfogva egész nyelve, metaforakincse stb. a saját korának produktuma. Ez Heinére éppúgy áll, mint Shelleyre, Petőfire, mint Baudelaire-re, és természetesen áll Adyra is. Mármost be kell vallanom, hogy az összes ilyen stíluskategóriákkal szemben nagyon szkeptikus vagyok. Főleg ha Adyval kapcsolatban szecesszióról vagy Jugendstilről vagy más ilyesmiről beszélnek. Az viszont igaz, hogy Ady nyelvi és metaforikus kincsében az 1900-tól 1918-ig terjedő kor szignumai megtalálhatók, ez kétségtelen, de véleményem szerint ugyanezek a dolgok természetszerűleg más formában megvannak Babitsban és Kosztolányiban is. Nincs olyan értelmes elemző, aki ne tudná kimutatni, hogy Ady és Babits kortársak voltak.

Ha most általában a lírát veszem szemügyre, akkor azt mondhatom, nem ismerek egyetlen lírikust sem, akinek minden egyes verse saját csúcsteljesítményei magaslatán állana. Azt szokták mondani, hogy Keats ebben a tekintetben kivétel, de én még Keatsnél sem ismerem el, hogy minden verse elérné a nagy ódák színvonalát. Minél hosszabb idő múlik el, annál inkább elhalványul a lírikus produkciójában mindaz, ami a pillanatból jött és a pillanatba fut ki, és a költő művéből az marad meg, ahol sikerült nagy szimbólumba összefoglalni kora törekvéseit. Ady sok száz verse közül van — nagy számot akarok mondani — kétszáz, amelyekben ez kifejezésre jut, és ez a kétszáz vers az a kincs, amelynek révén Ady él. Se Ady, se Petőfi és a világ egyetlen költője sem vonult be összes verseivel együtt a halhatatlanságba. Ennélfogva üres fecsegésnek tartom, hogy Ady elavult: Ady nagy versei egyáltalán nem avulnak el, viszont írt olyan költeményeket is, amelyek a *Nyugat* januári számában jelentek meg, és már februárban nem gondolt rájuk senki. Ezzel nem mondok, nem akarok semmi rosszat mondani Adyról, mert ez minden költőre vonatkozik. Egészen más kérdés, hogy amikor Magyarországon igazán túlhaladtuk a sztálini korszakot, és egy új proletárdemokráciával csakugyan belekerülünk az eleven szocialista építésbe, akkor azt hiszem, többen lesznek, akik Adyban fölismerik a maguk íróját. Én az *Új versek* olvasása óta — tehát több mint hatvan éve — nem vesztettem el a kontaktust Adyval egyetlen napra sem. De ez biográfikus adalék, és anélkül, hogy a saját jelentőségemet túlozni akarnám, magamat sem tudom tipikus jelenségnek tekinteni a magyar fejlődésben.

Hogy miért olyan nehéz betörni Adyval a világirodalomba? Először is a világirodalomba az epikai és drámai művek sokkal könnyebben törnek be fordításokon keresztül. A világon sok millió ember számítja nagy olvasmányai közé a *Háború és békét* vagy az *Iliászt* vagy Swiftet — de legfeljebb öt vagy tíz százalék olvasta ezeket a műveket eredetiben. Emlékszem, hogy például a *Háború és békének* az a német „Reclam" füzetben való fordítása, amelyet hetedikes gimnazista koromban órákon olvastam a pad alatt, egészen rossz fordítás volt. De a *Háború és béke* epikai nagyságát rossz fordítással sem lehet széttörni, ez hat mindenen keresztül. Ugyanez áll Shakespeare-re és a görög tragédiákra is. A líra viszont a legritkább esetben adható vissza. Ez jellegzetességei közé tartozik. Például fiatal koromban, amikor a német kapcsolataim nagyon erősek voltak, Stefan George-méretű lírikusok fordításában is olvastam a nagy francia költőket, és mondhatom, ha Baudelaire-t nem olvastam volna eredetiben, a Stefan George-féle Baudelaire soha nem tett volna

rám semmiféle hatást. Szándékosan hozom fel Stefan Georgét, mert rá igazán nem lehet azt mondani, hogy nyersfordításból dolgozott, vagy nem tudott verselni – és mégis elsikkadt nála az, ami Baudelaire-nél emberileg olyan mélyen megkapó. Vannak bizonyos dolgok, amelyeknek franciául egészen más az érzelmi súlyuk, mint németül. Mindez természetesen még fokozottabban áll egy olyan kis nép és távol eső irodalom nyelvére, mint amilyen a magyar. Azt hiszem, illúzió volna azt hinni, hogy például Petőfi de facto bekerült a világirodalomba. Ha világirodalomról beszélünk, két dolgot nagyon meg kell különböztetnünk egymástól. Az egyik, hogy mi az, aminek világirodalmi színvonala van, és mi az, ami csak nemzeti színvonalon létezik. Ez objektív ítélet. A második az a ténymegállapítás, hogy mi az, ami eleven tényező a világirodalomban. Ez nem függ kizárólag az értéktől. (Az érték szót itt nem csak esztétikai értelemben használom, hanem az egész munka szempontjából.) Illusztrációképp egy távoli példát hozok fel. Heine csakugyan világirodalom volt, sőt bizonyos időben például a francia irodalomra is komoly nagy hatást gyakorolt. Ezzel szemben van Heinének egy nagy német kortársa, igazán nem merném állítani, hogy kisebb volna, mint ő: Gottfried Keller. Gottfried Keller sohasem lett világirodalom. Soha nem volt hatása a német irodalmon kívül. Vagyis különféle irodalmi, társadalmi, nyelvi és egyéb körülmények következménye, hogy valaki tényleges faktorrá válik-e a világirodalomban, és meg kell mondani, hogy a magyar irodalomból még senki sem vált igazán világirodalmivá. Petőfi sem világirodalmi faktor, és Adynál még bizonyos különleges nehézségek is vannak, mert legnagyobb költeményei közül sok olyan mélyen feltételezi a magyar fejlődés és a magyar történelem ismeretét, hogy csak sok jegyzettel lehetne a külföldiekkel egyáltalán megértetni a szöveget, s ez természetesen különösen a lírában nehezen áthágható akadály. Ehhez hozzá kell venni a mai kort, amelyben a pátoszellenesség, a manipulációval való megalkuvás a lírikusok jellemző tulajdonságává válik. Így aztán – talán a francia és a délamerikai lírikusok bizonyos csoportjától eltekintve – Ady tartalmilag is rendkívül idegen a mai költőktől.

József Attila tekintetében se legyenek túl nagy illúzióink. Igaz ugyan, hogy József Attilát könnyebb fordítani, ezért jobb József Attila-fordításaink vannak, de azért távolról sem beszélhetünk arról, hogy József Attila világirodalmi tényezővé vált, abban az értelemben, ahogyan, mondjuk, Majakovszkij vagy Éluard annak számít. Azt hiszem, ez olyan szerencsétlenség, amellyel nekünk, mint kis nemzetnek számolnunk kell. Meg kell tenni mindent, hogy Adyt megfelelően lefordíttassuk külföldi

nyelvekre, de azt tanácsolnám, hogy ezt nagy illúziók nélkül tegyük meg. A legnagyobb ritkaságok közé tartozik, hogy így érjen el lírikus de facto világirodalmi hatást. Vegyük például Paszternák esetét. Nem tudom megítélni, de orosz barátaimtól hallom, hogy komolyan veendő lírikus. Mégis az történt, hogy igen rossz, epigonisztikus regénye világirodalmi szenzáció lett — igaz, azt hiszem már túl vagyunk rajta, ma már senki sem olvassa —, de még ez a szenzáció sem volt képes arra, hogy Paszternák verseit igazán forgalomba hozza.

Meg akarnám még futólag említeni, hogy létezik még a világirodalomnak egy harmadik fajtája is, aminek én személy szerint kevés jelentőséget tulajdonítok: tudniillik azt, amit az irodalmi szakemberek világirodalomnak tekintenek. Hogy egyszerű példát mondjak: az anglisták Shakespeare-nek körülbelül huszonöt kortársát tartják világirodalomnak. Mégsem beszélhetünk arról, hogy Websternek vagy Fordnak, vagy a többieknek a hatása túlmenne azon, hogy megtanulják a nevüket — csöppet sem hatnak a mai dráma fejlődésére, vagy a tragikummal kapcsolatos felfogásokra. A szakemberek világirodalma tehát egészen szűk, egyetemi, akadémikus csinálmány — nálunk is éltek vele: Petőfiről, Aranyról és Tompáról, mint a nagy triumvirátusról tanultunk. Mégsem sikerült Tompát bevinni a magyar irodalmi tudatba. Akármilyen formában szerepelt Petőfi és Arany, beszélhettek pro Petőfi, kontra Petőfi, ez mind lehetséges volt, de egész életemben nem találkoztam olyan emberrel, akinek öt percig gondot okozott volna a Tompa költészetével való bármiféle leszámolás. Így hát én erre a filológusi világhírre abszolúte semmit sem adok.

Az a nagy krízis, amely Európát az első világháborúhoz vitte, különböző föld alatti gócokon, többé-kevésbé tudatosan megszólalt a világ csaknem minden irodalmában. Az a magánvéleményem, hogy ez a leghamarabb és a legadekvátabban Adyban szólalt meg — ebben a tekintetben Ady fölötte áll összes európai kortársának, kikben ez az engedetlenség és ez a forradalmi szükségszerűség hangot kapott —, hogy tehát emberileg és költőileg is Ady ennek a kornak a legnagyobb lírikusa. Nem félek attól, hogy emiatt a véleményem miatt sovinisztának tarthatnának.

1969

Magyar irodalom — világirodalom

*Mit jelent Lukács elvtárs szerint a „világirodalmiság" mint kritérium, mint értékjelző, s milyen viszonyban áll ez a fogalom az irodalomtörténeti értelemben használatos világirodalmi jelzővel.**

Itt mindenekelőtt ki kell kapcsolni egy rossz kérdésfeltevést. Létezik tudniillik egy irodalomtörténeti értelemben vett világirodalom, ami tankönyvekben, gyűjteményes vállalkozásokban jelenik meg, amelyben általában össze szokták foglalni minden irodalomból a valamennyire neves írókat és műveket. Ennek természetesen nincs semmi köze a világirodalomhoz, ez a jelenség az irodalomtörténeti filológusok belügye és semmi jelentősége nincs. Világirodalmon valójában csak azt lehet érteni, ha valamely műnek az irodalommal foglalkozók rétegén túlmenő — és egyben mindig megújuló — eleven hatása van. Hivatkozom itt olyan munkákra, mint amilyen a *Don Quijote*, a *Robinson*, a *Faust*, a *Hamlet* és így tovább, amelyeknek a létezéséről és arról, hogy mit reprezentálnak, még olyanoknak is tudomásuk van, akik e műveket nem olvasták. Itt jön létre az a hatás, amely a legpregnánsabb formáját a XIX. században kapta, mikor ezek a művek egy bizonyos állandó hatást nyújtottak az irodalom iránt valamennyire fogékony rétegeknek.

Az *állandó* szót azért húznám alá, mert az, hogy egy pillanatban mit tartanak világirodalomnak, folyton változik. Azt lehetne mondani, hogy a művek három—öt évenként tűnnek föl és tűnnek el. Hadd emlékeztessek arra, hogy amikor én még fiatal gyerek voltam, akkor Magyarországon — gondoljunk csak Ambrus Zoltánra és hasonló kiváló kritikusokra — egy Dumas-t, egy Augier-t tiszteltek, akik igen hamar eltűntek a világirodalomból. Ezt a felfogást természetesen már a mi nemzedékünk

* Az interjút Almási Miklós készítette.

is tagadta. Mi annak idején Maeterlincket, Oscar Wilde-ot, D'Annunziót tettük meg világirodalomnak — akik azután ugyanígy tűntek el a színről. Tehát szakadatlan történelmi feltöltés és kiürülés történik, és világirodalomnak igazán csak azt lehet tekinteni, ami egy bizonyos állandósággal él. Itt megint aláhúzom a *bizonyos* szót, mert ha egy hosszabb periódusban tekintem a világirodalmat, akkor például voltak évszázadok, amikor Seneca világirodalom volt és a görög tragikusok nem, amikor Vergilius világirodalom volt és Homérosz nem! E szerzők egymáshoz való viszonya csak a XVII—XVIII. században változott meg. De ennek ellenére első meghatározásként ezt az állandósági koefficienst lehet tekinteni a világirodalmiság kritériumának, hogy tudniillik irodalmi divatok és irányzatok megújulásában bizonyos dolgok tartják magukat, más dolgok ellenben egyszerűen elavulnak.

A világirodalmiság tehát bizonyos mértékig értékkategória is. Mi választja el Lukács elvtárs szerint a divat által világirodalmivá emelt jelenségeket a tényleges világirodalmi értékektől?

Én azt hiszem, ez összefügg a provincializmus hamis értelmezésével. Ha mi provinciálist mondunk, akkor rendesen valami elmaradt, vidéki jelenségre gondolunk, holott tulajdonképpen egy lokálisan és temporálisan korlátozott dologról van szó. Így például a francia burzsoáziának, pontosabban a párizsi polgárságnak III. Napóleon és a Harmadik Köztársaság idején voltak ilyen, egészen lokális, felszínes problémái: mit csináljon a férj a nő házasságtörése esetén, szabad-e a férjnek házasságtörést elkövetni stb. Ezek a problémák annak ellenére, hogy akkor Párizst dominálták, az emberiség fejlődésének szempontjából teljesen lokális és provinciális jellegű konfliktusok voltak, és nyilvánvaló, hogy amikor Európában fellépett mint nagyhatalom az orosz és a skandináv irodalom, akkor egy Ibsen, Tolsztoj vagy Dosztojevszkij nemcsak mélyebbet és nagyszerűbbet, hanem kvalitatíve más problémákat hozott. Tudniillik az egyik az ember társadalmiságának egészen felületes, lokális és múló vonásait rögzítette, a másik az ember fejlődésének döntő problémáit. Ebben a komplexumban rendkívül fontos az a kategória, amelyet tulajdonképpen minden irodalmi tárgyalásnál használni kellene — és aminek fogalmi értékesítése csak a mai divatok miatt szakadt meg —, az tudniillik, hogy a műalkotások csakis a forma és tartalom egységéből gyakorolhatnak bizonyos hatást. Akár az történik, hogy egy klasszikus iskola adott mintának vesz bizonyos tartalmakat — aminthogy az Arany-iskolában 67

után nagyon szorosan meg volt határozva a líra tartalmi tematikája, és bizonyos dolgokat már a témáik alapján elvetettek – akár az, hogy bizonyos formakísérletekre túlságos hangsúlyt fektetnek, elvétik az irodalomnak és a művészetnek azt az elementáris tényét, hogy a forma és tartalom egymástól elválaszthatatlan, hogy az az irodalmi tartalom, mely nem válik egyben formává is, nem létezik az irodalom számára. Úgyhogy ha ezt a problémát akarjuk tárgyalni, akkor egész nyilvánvaló, hogy csak a forma és tartalom egységéből lehet kiindulni.

Hogy fest ez a forma – tartalom viszony a modern avantgarde kísérleteit és egyben világirodalmiságát illetően?

Én azt hiszem, hogy minden avantgarde divat felvet egy tényleges kérdést, amelyben a kifejezési forma összefüggésben van az élet-jelenségek megváltozásával. És ezért ezek a kifejezési eszközök az új élet új jelenségei számára alkalmasabbak, mint a régiek. De ez az a pont, ahol nem szabad túlzásba esnünk. Egyrészt a puszta kifejezési eszköz önmagában még nagyon keveset jelent, másrészt a kifejezési eszközök felhasználási skálája igen széles, és mindig csak a művészi ábrázolásban derül ki, hogy az új kifejezési eszköz csupán annyiban válik az irodalom tartós formájává, amennyiben nem pusztán formális jelenség. Hogy egy példát mondjak – a naturalizmus behozta a különböző dialektusok, az egyéni beszédmodor ábrázolási kultuszát, ami irodalmilag tiszta modorossággá vált, mert az, hogy valaki beszélgetés közben mindig szippant egyet, annak emberileg a világon semmi jelentősége nincs. Ugyanakkor kétségtelen, hogy az irodalom a naturalizmusból egy nagyobb nüanszírozottságot mentett át, az egyéni kifejezési mód formáit szabaddá tette. És így van ez most mindenféle dolgokkal kapcsolatban. Természetesen léteznek egészen üres divatok is, amelyek elmúlnak anélkül, hogy bármilyen hatásuk lenne, de a legtöbb esetben – mondjuk például a belső monológ esetében – nem kétséges, hogy kitűnő karakterizáló eszköz is lehet. Én korábban egyszer már felhívtam arra a figyelmet, hogy Thomas Mann *Lotte Weimarban*-jában a felébredő Goethe egy nagy belső monológban tárgyalja helyzetét, Schillerhez való viszonyát és így tovább, ami külsőségeiben rendkívül hasonlít mondjuk Bloomné monológjához. A különbség csak az, hogy Bloomnénál a belső monológ spontaneitásában egyesült a tartalom rendezetlensége és spontaneitása, mert Joyce csak azt akarja kifejezni, mi jut eszébe egy ilyen asszonynak egy ilyen helyzetben. Ellenben a Thomas Mann-féle belső monológ külső, látszólagos spontaneitása mel-

lett szigorúan megkomponált művészi-emberi összefoglalás. Én tehát szeretném, ha ezeket a kérdéseket megint a forma és a tartalom oldaláról vizsgálnánk, és nem egyoldalúan, kizárólag a forma felől közelítenénk meg. Az avantgarde jelensége a puszta formakérdés.

Lukács elvtárs már említette, hogy a világirodalmiság maga is történelmi jelenség. Mit jelent ez a historicitás közelebbről?

Az emberi történetiségnek az a következménye, hogy nemcsak az objektív valóság problémái merülnek fel és tűnnek el, államok keletkeznek és pusztulnak el, vonatkozik ez az ideológiai életre is. Azzal a különbséggel, hogy a kapitalizmus létrejöttével minőségi változás áll be, a változások gyorsabbak, mint amilyenek korábban voltak. Ha visszagondol például a középkorra, ott bizonyos politikai-vallási és már ideológiai formák néha évszázadokon keresztül változatlanul voltak érvényben, és ennek az a következménye, hogy az irodalom is évszázadokon keresztül változatlan maradhatott. A tempó azonban körülbelül a reneszánsz óta rendkívül meggyorsult: kezdődik ez már a könyvnyomtatással, ami ugrást jelent a régi könyvterjesztéssel szemben. Folytatódik az újsággal. Még fokozottabbá válik a rádióval és a televízióval — így ma a válogatás tempója végtelenül felgyorsult — még a XX. századhoz képest is. Ez a körülmény szerintem egészen helytelen áramlatokat is teremt. Például létezik manapság egy olyan tendencia, amely hajlandó az egész XIX. századot elavult „nagypapa" irányzatnak minősíteni, holott valójában ez tarthatatlan illúzió. Csak arra kell gondolni, hogy Hegel és Marx, sőt, hogy modern dolgot mondjak, Husserl is mennyire eleven hatóerő még a modern gondolkodásban. És ha például egy olyan jelentékeny íróra gondolunk, mint Ibsen, akkor látni kell, hogy a XIX. századi múlt hatása korántsem tűnt el, úgyhogy kritikusi és propagandasztikus túlzás azt hinni, hogy a XIX. század egészen halott múlttá vált. Mi a XIX. század nélkül sem filozófiailag, sem irodalmilag nem tudnánk létezni és komolyabb emberek ezeket az összefüggéseket nem is fogják tagadni. Mint ahogy nem fog akadni komolyabb kritikus, aki tagadná, hogy O'Neill az Ibsen-, Strindberg-, Csehov-vonalat folytatja tovább.

Hogyan lehet kitörni a „halott múlt" besorolásából, a hamis interpretáció eltemető gesztusaiból?

Ilyen kitörés mindig lehetséges, mert az újra interpretálás ugyancsak történelmi kérdés.

Amikor Petőfi szentté volt avatva, mindenkit kidobtak az irodalomból, aki Petőfi szellemében írt. Ilyen kettősség mindenféle hatások alapján létezik; ha visszagondol a 67 utáni időre, láthatja, hogy Aranyból a magyar irodalom védőszentjét csinálták, de ennek a védőszentnek az igazi Arany Jánoshoz igen kevés köze volt. Az ilyen jelenségek természetesen csak időlegesek, amelyeket irodalmilag is át lehet törni. Néha egész látványosan, mint ahogy Ady tette ezt a *Petőfi nem alkuszik* című cikkével, de át lehet törni lassan is, ahogy például Babitsék interpretálták Aranyt abban az időben. Mindenesetre valamely irodalmi ágazat, vagy személy interpretációja épp oly kevéssé állandó, épp annyira történelmi dolog, mint maga az ideológiai folyamat. És most csak arra hívom fel a figyelmét, hogy ha megvizsgáljuk az újkori irodalomban megingathatatlanul világirodalmi szerepet játszó Shakespeare-nek hatástörténetét, akkor legalább húszféle Shakespeare interpretációval találkozunk, amelynek ugyan mindegyikében Shakespeare a világirodalom egyik centrális alakja, ellenben nem lehet azt mondani, hogy annak az interpretációnak, amit mondjuk a fiatal Goethe vagy Lenz adtak Shakespeare-ről, sok közös vonása volna a Jan Kott és a mostani angol rendezők által adott interpretációval. Itt hozzá lehet tenni, hogy ez az újrainterpretálás minden szinten tapasztalható: amennyiben valamely irodalmi érték fennmarad, mindig úgy marad meg, hogy az interpretációja változik. Minden kor egy bizonyos fokig a maga képére alakítja át, magához hasonlítja azokat a művészeket, akiket világirodalminak tart. A következő nemzedék egy új revíziót csinál, és ez a revízió vagy azt jelenti, hogy az illető megszűnik világtörténelmi alakká lenni, vagy megmarad világtörténelmi alakként, és csak interpretációja változik meg.

Lukács elvtárs szerint mi az oka annak, hogy a magyar irodalom jelentős értékei nem kerültek bele a világirodalmi vérkeringésbe? Csak nyelvi okai vannak ennek, vagy lát más okokat is?

Természetesen a nyelvi okokat nem lehet elhanyagolni, mert a világirodalmiságnak a fordíthatóság is velejárója. Ez viszont jelentős akadály. Kis nemzeteknél igen gyakran fordul elő épp a legpregnánsabb és a legkiválóbb költők esetében, hogy adódnak teljesen lefordíthatatlan művek. És itt nem lokális jellegű alkotásokról van szó. Mondjuk Ady *Hunn, új legendá*jában vallomást tesz magáról, és ez a vers kétségkívül világirodalmi értékű és jelentőségű. Különösen az alaphang, „a protestáló hit és küldetéses vétó", amivel Ady pontosan meghatározza azt a specifikus

helyet, melyet a magyar irodalomban képviselt, amely őt Georgetól vagy Rilkétől és másoktól olyan élesen elválasztotta. De Ady ezt a lírai gondolatot úgy illusztrálja, hogy a következő sor így hangzik: „eb ura fakó / Ugocsa non coronat". Nos, ha valaki ezt lefordítja bármely nyelvre, akkor egy vagy másfél oldalas történelmi jegyzet nélkül nincs az az ember, aki ezt a két mondatot megértené, és nyilvánvaló, hogy líra nem terjedhet el, hogyha minden második sor egy ilyen jegyzettömeggel van ellátva. Kivételes esetekben ez nem zavarja a világirodalmi jelentőséget, gondolok Dante *Isteni színjáték*jára. Ott azonban nem szabad elfelejteni, hogy azért, mert a *Pokol* jelenetei rendkívül dramatikusak és emberi mivoltukban még a mára is vonatkoznak. De ha valaki azt állítaná, hogy a *Purgatórium* és a *Paradicsom* ma épp oly eleven világirodalom, mint a *Pokol*, az nagyon tévedne. A líránál ez különösen érvényes, és a magyar irodalmi hatás fejlődésének ez a szerencsétlensége. Szerintem nem véletlen szerencsétlensége: az igazi világtörténelmi színvonalú művei kilenctized része olyan világban játszódik, ahol ennek a transzpozíciónak a lehetősége az epikához és drámához képest minimális. Nem szabad elfelejteni — én erre fiatal koromból még emlékszem — hogy az olasz regényeket és a skandináv drámákat még a Reclam-kiadás gyalázatosan rossz fordításában olvastam, de ezek a rossz fordítások sem voltak képesek e művek világirodalmi diadalmenetét föltartóztatni, míg egészen kétségtelen, hogy már sokkal nehezebb volt, mondjuk, Baudelaire-t fordítások alapján egy irodalom igazi belső ügyévé tenni. Baudelaire Magyarországon azért lett hatalom, mert Ady is, Babits is, Kosztolányi is, Tóth Árpád is közreműködött fordításában. A nyelv tehát kétségkívül szerepet játszik a világirodalmivá válásban, azonban nem hiszem, hogy a nyelvnek ebben a tekintetben döntő szerepe volna. Most nem is szólok az orosz irodalom világhatalmáról, de elvégre Svédország és Norvégia Magyarországnál kisebb lélekszámú országok, ennek ellenére a svéd Strindberg, a dán Jakobsen világirodalom lett, és ennek a hatásnak nem nyelvi okai vannak. Azáltal, hogy a kapitalizmus sokkal szorosabbá tette a társadalmi és ökonómiai kapcsolatokat az egyes országok között, természetszerűleg létrejött bizonyos problémák közössége. Közismert például, hogy Ibsennél a nők egyenjogúsítása játszik nagy szerepet, de ez kétségkívül olyan probléma, amely a XIX. század összes országainak közös emberi problémája volt és világos, hogyha Ibsen *Nórá*ja megjelent, akkor egy olasz színésznő (Duse) főszerepnek választhatta a Nórát és nem volt olasz közönség, ahol a *Nóra*-problémát a legrosszabb olasz fordításon keresztül meg ne értették volna és ne tekintették volna saját problémájuknak.

Ezek után azt kérdezném, hogy beszélhetünk-e a magyar irodalmon belül világirodalmi fejlődésbe vágó és provinciális jellegű tendenciákról. S ha igen, mi ennek a kettősségnek történelmi háttere?

A provincialitást általában a kis nemzetek háttérbe szorítottságával szokás magyarázni. Azonban úgy gondolom, helytelen volna ezt a kérdést mechanikusan kis és nagy nemzetek viszonyára korlátozni, mert ne felejtsük el, az orosz nép számbelileg régebben is nagy nemzet volt, mégis viszonylag későn — Puskinnal — lépett be a világirodalomba. (A XVIII. század orosz irodalma Európa számára még semmit sem jelentett.) Másrészt igen gyakran előfordul, hogy kis nemzetek világtörténelmi szerepet játszhatnak. Gondoljunk arra, hogy egy hosszú fejlődés során, körülbelül egy évszázadon keresztül, Hollandia volt központja a kezdődő kapitalizmus lázadásának a feudális abszolutizmus ellen. És ez az idő Spinoza, Vermeer és Rembrandt egyidejű működésének kora. Ez valószínűleg nem véletlen, ahogy azt hiszem nem véletlen az sem, hogy Hollandia sem világirodalmi vagy világművészeti szerepet sem korábban, sem később nem játszott. Kétségtelen, hogy a világtörténelmi nemzetek rendelkeznek egy bizonyos privilégiummal, ami nem közvetlenül nagyságukból, hanem a fejlettségükből és a fejlettségükkel kapcsolatosan felmerülő problémákból ered.

Ha már erről beszélek, szeretném azt a furcsa párhuzamot megemlíteni, hogy 1789-ben Franciaországban megindult egy világtörténelmi folyamat, amelynek hatása nálunk — szinte azt lehetne mondani — még ma is érezhető. Egy évre rá összehívták a pozsonyi országgyűlést, és ez előtt az országgyűlés előtt mint alternatíva állott egymással szemben a jozefinizmus (vagyis az abszolút monarchiának egy elkésett félfeudális maradványa), és a magyar vármegyék önállósága. Most ha azt mondom, hogy ez az alternatíva provinciális és a Bastille lerombolásának az alternatívája nem provinciális, akkor azt hiszem egészen világosan áll előttünk ez a szituáció és nem kétséges — minthogy az irodalom nem létezik függetlenül a társadalmi fejlődéstől —, hogy ez a differencia természetesen tükröződik az irodalom, a művészet és a filozófia minden területén. Magyarországnak — erről már sokszor beszéltem más összefüggésekben — az a specialitása, hogy itt az abszolút monarchia sajátos helyzeténél fogva a magyar kis és középnemességnek jut egyidőben a nemzeti lét védelmében a vezető szerep. A francia kis- és középnemesség a monarchiát támogatta és ennek bukásával le is tűnt. Poroszországban a kis- és középnemességet átalakították a polgári és katonai bürokrácia vezető

osztályává és kifejezetten reakciós létformát nyert. Magyarország az egyetlen ország (nem ismerem eléggé a lengyel viszonyokat, hogy erről a fejlődésről ítéletet mondjak, így ezt a fönntartást tehát meghagyom) — ahol ez a progresszív szerep létezik. És nem kétséges hogy ez a haladó szerep a magyar reformkorban óriási jelentőségű. Itt azonban megint tudomásul kell venni, hogy ez a szerep nemcsak abban áll, hogy igen nagy költőket inspirál olyan művekre, amelyek Magyarországon óriási hatást gyakorolnak, hanem azt is jelenti, hogy ez az inspiráció szükségképpen magával hoz bizonyos provincialitásokat tematikában is és a kifejezési formában is. Én azt hiszem, hogy józan ember ma nem fogja letagadni, hogy a XIX. század elején egy olyan eposz, mint a *Zalán futása*, tartalmában és formájában provinciális jelenség volt. Nem szabad elfelejteni, hogy a *Zalán futása* körülbelül egy időre esik a Balzac és Stendhal-regényekkel. S ehhez még azt is hozzá tenném, hogy a nagy nemzeteknél az eposz felújítása nem is történelmi, hanem ideológiai jellegű volt. Gondoljon Miltonra Angliában, és Klopstockra Németországban, míg a *Zalán futása* egy specifikusan magyar provincialitás terméke volt. Mindez természetesen csak egy tipikus példa, amely nem az egész Vörösmartyt kívánja jellemezni. Ahogy nem tagadható szerintem a *Zalán futása*-szerű kísérletek elévültsége, éppoly kevéssé tagadható a 30—40-es évek és a Világos utáni líra nagyszerűsége és eleven hatékonysága. Ez azonban éppen a provincializmus leküzdésével függött össze.

Sokszor esett már szó a magyar fejlődés provincializmusáról: néha a kisebbrendűség érzésétől vezetve védve saját utunk jellegzetességét, máskor önostorzó kívülállással. Miben áll Lukács elvtárs szerint a provincializmus irodalmi kritériuma általában?

A provincializmuson azt értjük, hogy a művészet egy kor fejlődésének tisztán lokális jellegű vonásait jeleníti meg, mint az emberiség valóságos problémáit, jóllehet ezek valójában perifériális problémák. Már említettem, hogy a XIX. század úgynevezett „párizsi irodalmát" messzemenően provinciálisnak tartom, és ha Magyarországot veszem, akkor nem gondolom azt, hogy a vidéki dzsentrit idealizáló irodalom sokkal provinciálisabb lett volna, mint a budapesti irodalom tekintélyes része. (Nem tudom, hogy Molnár Ferenc vagy Lengyel Menyhért drámáit nem kell-e épp úgy provinciálisnak tekinteni, mint ahogy harmadrendű vidéki írókat annak kell tekintenünk.) A dolog lényege éppen az, hogy egy bizonyos korban a társadalmi fejlődés bizonyos problémákat rendkívül élesen vet fel, és csak azok az írók válnak világirodalmiakká, akik ezeket a jelenségeket

megfelelő határozottsággal tudják ábrázolni. (Gondoljunk például 1848-ra, amikor Heine a *Deutschland* című költeményében, ahol a Barbarossa Frigyes-mondát dolgozza fel, azzal fejezi be:

A legjobb lesz, ha itt maradsz,
s a hegy sötétje rád száll —
ha meggondolom, voltaképp
minek nekünk a császár?

(Kardos László fordítása)

Most, ha ezt összeveti Petőfi 1848 előtti és 1848-as lírájával, akkor egészen világos, hogy Petőfi ebben a kérdésben európai magaslaton állott és azt fejezte ki, amit Magyarországon a legjelentősebbek fejeztek ki. Ha ezt összehasonlítja — hogy egy kortársat vegyek — Tompa Mihály állásfoglalásaival, akkor világos, hogy Tompa Mihály minden jó szándéka ellenére tökéletesen elmerült a vármegyei nemesség előítélet-tömegében, és nem tudta ezeket az előítéleteket belülről kritizálni és nem tudott velük szembehelyezkedni. Amikor ez a Petőfi-féle politika Világosnál megbukott, akkor a nemesi-középnemesi rétegből mind jobban kihalt a haladó elem, akkor egyre jobban előtérbe került az Ausztriával való kiegyezés szükségessége, s vele párhuzamosan az az igény, hogy fenn kell tartani a vármegyei dzsentri uralmát — annak ellenére, hogy történelmi hivatását már teljesen elvesztette. Hogy most ebből csak olyan probléma-felvetések és megoldások származhattak, amelyeknek csupán a 67-es kompromisszum árnyékában van egy bizonyos érvényük, az egész bizonyos, de ezeknek a műveknek semmi közük sem lehet az irodalom ama fejlett formájához, amellyel a XIX. század közepén már elkezdték a kapitalizmust kritizálni és kezdtek a kapitalizmussal szemben állni, míg Magyarországot ebben az időben egészen más áramlatok jellemezték. Tudom, hogy nagy divat Magyarországon Katona *Bánk bán*ját majdnem Shakespeare-rel egy nívóra állítani. Csakhogy nem szabad elfelejteni, hogy a tragédiának a befejezése olyan, királyhűségen alapuló behódolás, amit nemcsak Shakespeare-nél nem találhatunk — aki rendkívül kritikusan és cinikusan tárgyalta a Yorkok és a Lancesterek harcát —, de még a korabeli világirodalomban is csak egy parallel jelensége van e drámának: a Grillparzer-féle *Der treue Diener seines Herrn* —, ami szintén a Bánk mondáról szól. Szerintem az utolsó felvonás a maga hiperlojalitásával vetekedik a Grillparzer-féle felfogással.

Úgy gondolom, itt kell látni a provinciális vonásokat és minél kevesbé kritizáljuk mi ezeket és minél jobban igyekszünk őket valamiképpen

megérteni és megvédeni, annál mélyebben süllyesztjük le irodalmunkat a provincializmusba. Ezek a kérdések már akkor is csak nálunk merültek fel ilyen formában. Megint nem vonom kétségbe, lehet, hogy Lengyelországban is voltak hasonló problémák. Ezt nem merem megítélni. De sem Csehszlovákiában, sem Jugoszláviában nem találkozunk már ilyen típusú szemléletmóddal. Hogyha összehasonlítja Svejk társadalomkritikáját a magyar társadalomkritikákkal, akkor láthatja, hogy menynyire haladottabb Hašek kritikája. S ennek okát abban látom, hogy az egyetlen Adyt kivéve — még a *Nyugat* idejében sem mondták föl a dzsentri fennhatósággal kötött kompromisszumot. Talán egy jelentőskivételt kell említenünk, Mikszáthot. Alakja rendkívül komplikált jelenség, akiben kétségkívül megvan (Jókai produkciójában felmerülő egyes epizódoktól eltekintek) a dzsentri Magyarország önkritikája. De egyúttal itt látható egy olyan nagy tehetség tragikuma is, mint Mikszáth. Nála állandóan láthatóak nagy megindulások a magyar provincializmus túlhaladása és leküzdése irányában, de abban a teljességben, ahogy Ady felmondta ezt a kompromisszumot, ő soha nem volt képes. Hogy egy mellékes példán illusztráljam ezt, Mikszáth egyik rendkívül kitűnő alkotásában, az *Új Zrínyiász*ban, szatirikus formában, messze meghaladja ezt a magyar provincializmust. Ellenben ugyanitt Mikszáth nem képes a bajok után Zrínyit eltüntetni — ahogy azt egy teljesen haladó író, például Cervantes a *Don Quijote* befejezésében tette. Úgy érzi, kénytelen az *Új Zrínyiász*t azzal a habsburgi, provinciális perspektívával befejezni, hogy Zrínyi egy osztrák—orosz háborúban, mint Vajdahunyad kapitánya esik el. Ahol tudniillik az az érdekes, hogy a magyar írók számára — még Mikszáth számára is — az európai konfliktusok egy mellékes, provinciális ága — (az Osztrák—Magyar Monarchia és a cári Oroszország ellentéte) — válik a világtörténet központjává. Ne felejtse el, hogy nem csak Mikszáth végzi így az *Új Zrínyiász*t, hanem Jókai is nagy utópiáját, *A jövő század regényét* egy osztrák—orosz háborúban foglalja össze. Most ez nem a döntő motívum — ezt én nem is mondom — csak jellemzőnek tartom, hogy a magyar irodalom legnagyobb kiválóságai nemcsak egy magyar, hanem egy osztrák-magyar provincializmusba is beleragadnak és képtelenek Európa sorsát igazi világtörténeti összefüggésben látni. Ebből a szempontból kell megítélni Ady jelentőségét, aki szakított ezekkel az előítéletekkel. De ne felejtsük el, ebben a tekintetben Ady még a *Nyugat*on belül is meglehetősen izolált pozícióban volt. A *Nyugat* tekintélyes része — gondoljon magára Osvátra, Schöpflin Aladárra, vagy ami ebből a tekintetből nagyon jellemző, arra, hogy a fiatal Babits és a fiatal

Kosztolányi hogyan reagáltak az *Új versek* megjelenésére, gondoljon arra, hogy Ignotus abban a híres cikkében (a perzekútoresztétika ellen) csak annyit kívánt, hogy a *Nyugat*ot ismerjék el a dzsentri irodalom mellett egy jogos áramlatnak. A komoly szakítás — bármennyire is megbuktak a forradalmak — a 18—19-es forradalomban történik és én ezért ezt az időt a magyar irodalom számára fontos, de eddig elhanyagolt fordulópontnak tartom. A *Nyugat* kiváló íróit, és azt, ami műveikből igazán maradandó, a 19 utáni korszak teremtette meg. Szerintem nem kétséges, hogy Tóth Árpád 19 után íródott költeményei messze fölötte állnak a 18 előtt írottaknak. Nem kétséges szerintem, hogy a *Jónás könyve* messze fölötte áll a fiatal Babits Swinburne-utánzatainak és így tovább. És hogy az a magyar irodalom, amely már nem áll a dzsentri vezetés igézete alatt, ekkor jön létre, Illyés *Puszták népé*vel, József Attila költeményeivel és más művekkel. És nem véletlen, hogy a nagyvárosi regény Magyarországon tulajdonképpen Déry regényeivel születik. Úgyhogy én azt hiszem, hogy ennek a magyar dzsentri vagy dzsentroid provincializmusnak a határa éppen 18—19-ben van, és ott indul be egy irodalmi fejlődés, amelyik világtörténeti jelentőségűnek igérkezett. Itt persze sokféle szerencsétlenség történt — nem beszélve arról, hogy József Attila, Radnóti, Bálint György stb. meghaltak a felszabadulás előtt, később pedig az akkori irodalom legnagyobb alakjaiban (értve ezen Illyést és Déryt) olyan jogosult vagy nem jogosult csalódások keletkeztek, amelyek következtében azok a remények, amelyeket a *Puszták népe* és a *Befejezetlen mondat* keltettek, nem váltak be.

A magyar irodalom messzemenően megszabadult ettől a provincializmustól. Az irodalmat értem itt, mert az irodalomtörténetre ez nem vonatkozik: az irodalomtörténet ma is a magyar provincializmus glorifikálása — mely ezáltal megfordítja a legfontosabb dolgok értékelését. Tudom, hogy megint egy népszerűtlen dolgot mondok, de akármennyire szidnak is engem a Madách-ellenes föllépésemért, mélyen meg vagyok győződve, hogy *Az ember tragédiája* provinciális mű: az „Ember küzdj és bízva bízzál" nem az emberiség sorsára, hanem a 67-es kiegyezésre vonatkozik, és arra, hogy az emberek kössék meg a kiegyezést, és mégse adjanak föl minden reményt. Ez ad egy lokális tartalmat *Az ember tragédiájá*nak, de nem emeli a magyar provincializmus fölé. A másik oldalon, mondjuk a XVIII. század Angliájában, amikor a kapitalizmus fejlődése rohamosan megindult, megindul ezzel szemben egy emberi oppozíció, amely az ember lényegének a kapitalizmussal szembeni megvédését állítja előtérbe. Egy olyan látszólag provinciális idillre utalok itt, mint

Goldsmith: *Vicar of Wakefield*je. Ez voltaképp nem provinciális, mert egy emberi ellenállás ábrázolása a kapitalizmus deformáló hatásaival szemben. Hogy ez mennyire úgy van, látható abból, hogy jóval később Schiller a naiv és szentimentális költészetről írott művében a szentimentális költészetet — amit, ha mai nyelvre lefordítanánk, a kapitalizmus önkritikáját jelentené — a szatírában, elégiában és idillben látja, azokban a formákban, amelyekkel az emberiség tiltakozik a kapitalizmus ellen. Vagyis hogy megint lássuk a forma és tartalom egységét, az idill lehet világtörténelmi tiltakozás a kapitalizmus ellen, s lehet elbújás a provinciába. Ha Goldsmith regényének van magyar párhuzama, akkor ez a párhuzam csak az, amit a fiatal Arany János a *Toldi*ban ábrázolt, hogy ahol a nemesség csődöt mond, ott a paraszt húzza ki a nemességet a csávából. Itt egészen más formában, mint Petőfinél — bár távolról sem olyan radikálisan — de látható egy bizonyos szakítás ezzel a provinciális tradícióval. De ne felejtsük el, hogy a *Toldi estéjé*ben ugyanaz történik az olasszal, és itt van egy bizonyos közös vonás — nem tudom, érzi-e ezt — a Goldsmith-féle megoldással. Mivel azonban a parasztság önerejéből nem volt képes a kapitalizmust megtörni, ennélfogva a két *Toldi*ban is van egy bizonyos lokális-utópikus elem, amely megakadályozza azt, hogy a *Toldi*, óriási művészi értékeitől és attól eltekintve, hogy bizonyos fajtájú lázadást jelent a magyar dzsentriuralom ellen — nem válhatott világirodalmi jelenséggé. Ez a kritika tehát megindul Arany Jánosban, de nála sem fejlődik ki egészen.

Itt akarok visszatérni arra, hogy ez a háromnegyedrészt létrejövő fölszabadulási tendencia Mikszáthnál is látható. Ezt lehet abban a kritikában látni, ahogy a Noszty-fiúban a dzsentrit ábrázolja, ebben a vonatkozásban ez a mű szinte tökéletes. Ellenben a Tóth család jellemzése már idealizált kontraszt: az a típusú polgárság, amelyet Mikszáth szembe állít a dzsentrivel, abban az időben még nem létezett. Az *Új Zrínyiász*ban vannak bizonyos nekifutások, hogy ne csak magyar dzsentrit, hanem a dzsentroid országba belenövő magyar polgárságot és a kapitalizmust is kritizálja. Tehát Mikszáthot is és Aranyt is ki kell venni azoknak sorából, akik egyszerűen beleilleszkedtek a Világos utáni dzsentroid kompromisszumba, de ők sem képesek végigmenni ezen az úton, amit Arany János például verseiben egy bizonyos önmarcangoló elkeseredéssel többször is konstatált. És ha az ember megnézné — én annak idején egy régi előadásomban idéztem is egyet-mást — Mikszáth elszórt prózai írásaiban igenis lehetne találni olyan célzásokat, amelyekben Mikszáth tisztában volt a maga helyzetének problematikájával.

Hogyan látja a magyar irodalom felszabadulás utáni fejlődésének lehetőségeit — útját a világirodalmiság felé?

A kérdés nagyon komplikált, elemzéséhez az elmúlt és mostani idő komoly kritikája volna szükséges. Nem kétséges ugyanis, hogy 45 után beállt egy olyan hangulat, hogy az irodalomban is egy fellendülés felé megyünk. Az sem kétséges, hogy például Déry *Felelete* valóban ebbe az irányba is indult. De ez a fejlődés a Rajk-per idejével megszakad. Dérynél ez az összefüggés nagyon egyszerű, mert nála Révai fellépése jelenti ezt a fordulópontot. És a magyar fejlődés eddig olyan volt, hogy az irodalom terén ez a sokk még nem jött egészen rendbe. A fejlődésnek azonban van két nagyon érdekes vonása, amire nem szoktak fölfigyelni. Az egyik az, hogy ugyanabban az időben, amikor Ady, úgyszólván magára hagyatva, mondta föl a provinciális kompromisszumot, abban az időben Bartók körül létrejött egy hatalmas demokratikus áttörés. Nem szabad elfelejteni, ha Bartók muzsikáját igazán értékelni akarjuk, hogy az leszámolás a dzsentrihez asszimilálódó cigány-népdal formával. Ha ezt a vívmányt nem vesszük észre, akkor a Bartók-zenének és egy olyan nagyszerű műnek, mint a *Cantata Profana*, a jelentőségét sohasem fogjuk megérteni. Sőt úgy látszik, hogy a késői Ady, későbbi Babits fejlődésében ennek a Bartók-vonalnak egy bizonyos pozitív szerepe van, hogy Babits élete utolsó éveiben nyilván sokkal erősebben Bartók hatása alá került, és amit a fiatal Ady a fiatal Babitsnál nem tudott elérni, azt az érett Bartók elérte az érett Babitsnál. Én nagyon fontos irodalomtörténeti kutatásnak tartanám ennek az összefüggésnek a felfedezését. Az adatok felmerültek, de a konzekvenciát még nem vonta le senki.

A másik, ami egyelőre nem ilyen jelentőségű dolog, hogy ahol a magyar irodalomnak ma még jelentős gátlásai vannak, ott bizonyos áttörési kísérletek mégis születtek: a filmben — értve ezen Kovács és Jancsó filmjeit. Ugyanakkor nem tartom véletlennek, hogy a nálunk még mindig létező szektás közvélemény olyan hisztérikusan reagál Jancsó filmjeire. Ezzel a véleményemmel természetesen nem akarom azt mondani, hogy mindenki, aki Jancsót kritizálja, szektariánus. A *Fényes szelek* vitájából jól látható, hogy vannak akik puszta művészi averzióból, mások életkörülményeik hatására fordulnak szembe ezzel a szép filmmel. Azt hiszem, hogy a hisztérikus reakció a szektarianizmus oldaláról jön.

A magyar fejlődést tehát úgy kell venni, mint a kis nemzeteknél gyakran előálló eltorzulást, a világtörténelem nagy problémáinak eltűnését. Hozzá véve, hogy az áttörési kísérletek sora — sikerült vagy nem sikerült,

Véleményem szerint igazi magyar irodalomtörténetet akkor fogunk írni, ha ennek a harcnak a történetét írjuk meg, vagyis azt, hogy mit jelent a provincializmus és a világtörténeti szempontok küzdelme. Ez a harc konkrét: Magyarországon folyik. Irodalomtörténetileg nagyon jellemző, hogy Arany János azt írja a kozmopolita költészetről, hogy puszta „elvont ideállal inkább nem is dalol". Ő a nemzetköziséget abban az időben még elvont ideálnak fogja föl. Ha most visszamegy Petőfihez, az *Egy gondolat bánt engemet* című versre, annak ebből a szempontból nagyon érdekes szerkezete van. Petőfi először is tisztán szubjektíve beszél arról, hogy nem akar ágyban, párnák közt meghalni, és aztán jön csak a világforradalom gondolata. Ez azonban rendkívül közeli érzelmi kapcsolatban van az Ady-féle „Kelj föl, óh kelj föl szent vörös Nap"-pal. Mind a kettőnél a forradalom jelenti életük kiteljesedését s ennélfogva a forradalom és a forradalommal összefüggő nemzetköziségnek semmi köze nincs ahhoz, amit Arany János ebben a problematikus korban elvont ideálnak nevez. A forradalom sem Petőfinél, sem Adynál nem egy elvont ideál, hanem a legszemélyesebb ügy. Ebből világosan látszik, hogy milyen harcokról van szó a magyar irodalomban és hogy a magyar irodalom világirodalmi jelentőségét csak ezen az alapon lehet meghatározni. A „kultúrfölény" ideáljától vezetve sok mindent kinevezhetünk világirodalomnak (minthogy mi egy nagy világnép voltunk, természetesnek látszott, hogy nekünk is kellett egy Goethe és egy *Faust — Az ember tragédiájával*; nekünk is kellett hogy legyen Balzacunk — Kemény Zsigmond személyében) és így tovább. Ezzel a lappangva még mindig létező kultúrfölény-szemlélettel egyszer s mindenkorra szakítani kellene, és számba kéne venni a magyar irodalom valóságos helyzetét, amelyben a világirodalomnak oly jelentékeny szerep jut (Csokonaira, Petőfire, Adyra és József Attilára kell gondolni), ami nem jelentéktelen művészi vonulat. Nekünk itt semmi szégyenleni valónk nincsen, még akkor sem, ha ezeket a dolgokat nem lehet idegen nyelvre lefordítani: nyugodtan nézhetnénk szembe a magunk történelmi sorsával. Erre az őszinte szembenézésre eddig a magyar irodalomban még nem volt példa, az egyetlen, jelentős kivétel Eötvös a *Magyarország 1514-ben* című műve — ha most a lírától eltekintek. A kérdés nehézsége ott van, hogy azok a jelenségek és tendenciák, melyeket ma specifikus magyarnak neveznek, nagyobbrészt a dzsentri Magyarország lokális problémáiból adódtak és mi nagyjában-egészében megragadtunk ezekben a lokális jelenségekben. A világirodalmiság csak az ezzel való leszámolásból hódítható meg.

1969

A Tanácsköztársaság kultúrpolitikája

Miben látja Ön, Lukács elvtárs, aki a Tanácsköztársaság népbiztosa volt, a Tanácsköztársaság kultúrpolitikájának maradandó értékeit?

Meg kell mondanom, hogy nekem saját tapasztalataim alapján bizonyos kérdésekben különvéleményem van, például akkori ideológiai felkészültségünket, különösen az orosz teória és Lenin ismeretét illetően. A Szovjetunióból visszatért kommunisták legnagyobb részének — nagyon becsületes, derék munkások voltak köztük — teoretikus érzéke és teoretikus műveltsége úgyszólván semmi nem volt. Az egyedüli ember, akinek a teória iránt érzéke volt, abban az időben Kun Béla volt. Én úgy ítélem meg, hogy Kun Béla abban az időben Buhárint tartotta a diktatúra igazi teoretikusának, úgy, hogy abból a teoretikus újításból, amit Lenin hozott, mi akkor úgyszólván semmit sem kaptunk. Lefordítva abban az időben nagyon kevés volt, s így, ha a magyar pártban később lenini hagyományokról lehet beszélni, akkor ezt az emigrációban szereztük és ezen az úton jött Magyarországra — de a Tanácsköztársaság idején Lenin még nagyon kevés ideológiai befolyással rendelkezett.

Természetesen mindenki úgy nézett fel rá, mint a forradalom nagy vezérére, de ha arról volna szó, hogy mit olvastunk mi tényleg Lenintől, akkor a magam személyéről szólva, én csak néhány cikket és az *Állam és forradalm*at ismertem. Így mi úgyszólván teljesen magunkra voltunk hagyva teoretikus kérdésekben.

Ki szeretnék emelni itt egy motívumot, amely a proletárdiktatúra hibáira — különösen a kultúra területén — élesen rávilágít, hogy tudniillik rendkívüli mértékben el volt terjedve az a hit, hogy egy nagy forradalmi hullám elején vagyunk, amely néhány év alatt el fogja árasztani Európát. Olyan illúzióink voltak, hogy rövid idő alatt a kapitalizmus

minden maradványát felszámoljuk. A diktatúra számos utópikus intézkedését ez a hangulat határozta meg.

Miután ezeket a negatívumokat bevezetésképpen elmondtam, hadd térjek át egy nagyon fontos és nagyon pozitív dologra. A kultúra területén abban a nagyon kedvező helyzetben voltunk, hogy — szocialista vagy nem szocialista módon — az egész magyar kulturális élet fel volt kavarva. Ez megindult már a *Nyugat*tal és a *Huszadik Század*dal, a háború és az októberi forradalom pedig még jobban elmélyítették ezt a forrongást.

Ez azt jelentette, hogy nem is az egész magyar intelligencia, de a magyar kultúra vezető rétege az első pillanattól kezdve hajlandó volt a Tanácshatalommal együtt dolgozni. Ilyen módon a kultúrpolitika nagyon széles társadalmi alapot kapott. Most csak egy dologra akarok utalni (s kénytelen vagyok ebben a tekintetben magamról pozitívat mondani): a népbiztosságok közül egyedül a közoktatásügyi volt az, ahol az összes régi hivatalnokokat leváltották, és helyükbe új erők kerültek.

Ha szabad egy anekdotával megvilágítani a dolgot, ennek nagyon furcsa históriája volt. Tudják az elvtársak, hogy én Kunfinak helyettese voltam a Közoktatásügyi Népbiztosságon. Mindjárt az első napokban összeültünk egy este megbeszélni a népbiztosság személyi összetételét. Be kell itt vallanom, hogy egy nagyon maliciózus fogáshoz folyamodtam. Tudtam, hogy Kunfi súlyosan idegbajos ember, morfinista is volt, és ismerve megalkuvó természetét, ebben a kérdésben az obstrukció álláspontjára helyezkedtem. Este 9-kor kezdtünk el beszélgetni, és reggel 2-kor Kunfi tényleg összeomlott és belement az én javaslataimba. Ezek a javaslatok jelentették — és itt térek át a személyi részre — a reforméhes forradalmi rétegnek a bekerülését a Közoktatásügyi Népbiztosság vezetésébe. Ha csak egy pár nevet mondok, akkor is rögtön látható ez a helyzet. A főiskolai osztály vezetője Fogarasi Béla lett, és ugyanitt a természettudományok irányítását a később világhírűvé vált tudós, Kármán Tódor vállalta. A középiskolai és az alsófokú oktatás vezetésére azok a tanárok vállalkoztak, akik a szakszervezeti reformmozgalomban vezető szerepet játszottak, így Antal Márk, Hajtai Ferenc, Kelen Józsefné, K. Bartos Erzsébet, Neumann Hilda és így tovább.

Ehhez természetesen hozzájárult még az, hogy a könyvtárügy terén Magyarország vezető ország volt, Szabó Ervin működése következtében. Szabó Ervin legkiválóbb munkatársai — mint Madzsar József, Dienes László — magasabb funkciókat kaptak más területeken, mégis Kőhalmi Bélával és egy csomó emberrel az egész könyvtárügy irányítása egy vezető reformcsoport kezébe került.

A művészetek terén olyan emberek jelentkeztek, mint Gábor Andor, Balázs Béla, Reinitz Béla. S ha még hozzáveszem, hogy a múzeumi emberek közül Petrovics Elek, Meller Simon, Pogány Kálmán rendkívül szimpatizáltak velünk, s volt azután egy később nevessé vált művészettörténész-gárda — elég, ha csak Antal Frigyesre emlékeztetek, aki később meglehetősen nagy szerepet játszott, vagy Wilde Jánosra — látható, hogy itt a népbiztosság vezető gárdáját úgyszólván tetőtől talpig ki lehetett cserélni. Egyedül Gönczi Jenő — nagyon kitűnő és progresszív ember, aki már Kunfi alatt államtitkár volt — maradt meg a régiek közül a pozíciójában.

Ehhez hozzáteszem, hogy a művészetek vezetését a népbiztosság által kinevezett művészi direktóriumok vállalták, és ezekben is a legkitűnőbb emberek dolgoztak. Elég, ha arra hivatkozom, hogy a zenei direktóriumban Bartók Béla, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán, a képzőművészet területén a művészettörténészek mellett Kernstok Károly működött együtt velünk, a fiatalabb nemzedékből Berény Róbert, Pór Bertalan, Ferenczy Béni és Noémi, hogy az irodalmi direktóriumban a *Nyugat*tól egészen a fiatal, a legfiatalabb gárdáig — értem itt Kassák Lajost és Déry Tibort — vettek részt. Azt hiszem, ebből nyilvánvaló, hogy úgyszólván az egész haladó, radikális kultúrmozgalom a Tanácsköztársaság kultúrpolitikai szolgálatába állott.

Hogy — mint az előbb említettem — voltak munkánkban erősen utópikus elemek, az nem tagadható. De egészben véve a Tanácsköztársaság nagy formátumú reformpolitikát folytatott, s ha igazságosan akarjuk megítélni, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a proletárdiktatúra mindössze négy és fél hónapig tartott. Komoly átszervezéseket négy és fél hónap alatt természetesen nem lehetett végrehajtani. Csak egynéhány kérdésben alakult ki olyan koncepció, amelyet érdemes volna részletesen tanulmányozni, mert fő vonalaiban ezeket a mi népköztársaságunk átvette. Értem ezen például a proletárdiktatúrának azt az oktatási reformtervét, amely a nyolcosztályos alapiskola, a négyosztályos középiskola és az egyetem tagozódásában jelentkezett.

A másik probléma az volt, hogy Magyarországon úgyszólván nem voltak tudományos intézetek. Ha egy katedrát jó professzor vezetett, ott — véletlenül — kialakult valami tudományos kutatás. Az Akadémia rendkívül kismértékben tett ebben valamit. A tanácshatalomnak az volt a terve — megint csak tervről van szó —, hogy az Akadémiát teljesen új alapokra kell helyezni, és hogy az Akadémia legyen a szervező centruma az országban levő magasabb fokú tudományos intézeteknek,

amire nézve mindenféle tervek voltak. Azt hiszem, világos, hogy ezt a koncepciót is folytatta a népköztársaság.

Mint említettem, nekünk az volt a véleményünk, hogy teljesen vége a kapitalista korszaknak, s mi valami radikálisan újat építünk. A valóság azonban — ahogy Lenin szokta mondani — mindig ravaszabb elképzeléseinknél. Ami a legpozitívabb volt a diktatúrában, abban igen nagy része volt annak, hogy ösztönösen felhasználtuk az országban levő összes haladó erőket, a könyvtárkérdéstől a muzsikáig, s a Közoktatásügyi Népbiztosság reformterve körül Bartóktól Kernstokig mindenki mobilizálva volt, aki a magyar kultúra életében haladó értelemben részt akart venni.

Amennyiben a proletárdiktatúrának a kultúra területén hatása és tradíciója van, amit folytatni lehet, az éppen ez a széles népi alap. Népin azt értem, hogy az ország legjobb és leghaladóbb erőit fogta össze, mégpedig úgy, hogy kísérletet tett arra, hogy egyrészt megőrizze a legszigorúbb és legmagasabb rendű szakszerűségét — ha az ember Bartókra és más kiváló emberekre hivatkozik, akkor ez látnivaló —, másrészt elkerüljön mindent, ami a kultúra bürokratikus igazgatása felé vezet.

Szabad talán itt arra hivatkoznom, hogy a velük együtt dolgozó művészettörténészek segítségével napok alatt számba vehettük az összes fontos magángyűjteményeket Magyarországon, és úgyszólván már az első hét folyamán az ország összes nagy műkincsei az állam birtokában voltak. A nyár folyamán ebből nagy kiállítást rendeztünk: ez talán egyike volt a legszebb gyűjteményeknek, amelyek valaha Magyarországon együtt voltak.

Amikor mint népbiztos ezt a kiállítást megnyitottam, törekvéseink egyik alapelvét így fogalmaztam meg: „A mi feladatunk volt mindent, ami művészettörténetileg értékes, összegyűjteni, tekintet nélkül az irányzatokra, azért, hogy ez az állam kezében legyen. Az irányzatok sorsa a proletariátus kulturális fejlettségének színvonalától fog függni. Valamikor el fogunk jutni oda, hogy a proletariátus maga tudja megmondani: mi az az örökség, amit vállal, és mi az az örökség, amit nem."

Mindezzel csak azt akarom hangsúlyozni, hogy a proletárdiktatúra távol tartotta magát attól, hogy akár egy elmúlt, akár egy meglevő áramlatot hivatalos áramlatnak tekintsen. Ehelyett a műveltség kiterjesztésével a dolgozó népet akarta arra a fokra eljuttatni, hogy maga döntse el: a jelen és a múlt művészetéből, kultúrájából mire van és mire nincs szüksége.

Ezzel összefüggött mindenféle harc az úgynevezett hivatalos művészet

körül. A Kassák-csoport például mindig arra tartott számot, hogy őket a diktatúra hivatalos művészetének ismerjék el, amit — meg kell mondani — a népbiztosság mindig elutasított. Megvédte Kassákékat azoktól a szociáldemokrata kísérletektől, amelyekkel el akarták őket nyomni, de soha nem ismerte el Kassákékat és az ő „legmodernebb" művészetüket másnak, mint egy jogosult irányzatnak a sok közül.

Ebben a tekintetben tehát van a Tanácsköztársaságnak egy ma is értékes hagyománya, az tudniillik, hogy a kultúrpolitika terén éles ellentétben állt azzal a kultúrpolitikával, amely 1949 után a sztálini korszak hatása alatt fejlődött ki. Nem állítom, hogy a tanácshatalomnak megfelelő elmélete és megfelelő gyakorlata volt a kultúra tényleges következetes marxista vezetését illetően. Bevezetőül mondottam, hogy teoretikusan milyen alacsony fokon állottunk.

De volt a proletárdiktatúrának egy az akkori magyar haladó kultúráramlatokra támaszkodó, szocialista szellemű, demokratikus irányzata, és azt hiszem, hogy ezt kell a Tanácsköztársaság hagyományai közül tiszteletben tartanunk és folytatnunk.

1969

Az irodalomtörténeti periodizáció

*Első kérdésem az lenne, hogy most — már több, mint félévszázados aktív irodalomtörténeti, kritikai, filozófiai és esztétikai munkásság alapján — Lukács elvtárs szerint mi a jelentősége az irodalomtörténet periodizációjának?**

A periodizációnak biztosan van jelentősége, ha kellő kritikával nézzük. Hiszen az irodalom terén éppúgy, mint az élet minden területén vannak egymástól kvalitatíve különböző korszakok. Ez bizonyos, csak éppen az tartozik a legnagyobb ritkaságok közé, ha a korszakhatárokat pontosan meg lehet vonni. Bizonyos tájékozódási pontok felvétele természetesen szükséges. A magam irodalomtörténeti praxisában mindig láttam, hogy rendkívül jelentősek ebben a tekintetben a nagy világesemények. A nyugati irodalomra gondolva például rendkívül fontos, hogy egy könyvről tudjuk azt: a francia forradalom előtt, vagy után, 1848 előtt vagy után íródott. A német irodalomtörténet vonatkozásában például nem lehet az első *Wilhelm Meister*-töredék és a későbbi *Wilhelm Meister* közötti különbséget analizálni, ha nem tudja az ember, hogy az első a forradalom előtt, a másik a forradalom után íródott; így van ez anélkül, hogy a könyvben a legkisebb célzás lenne a forradalomra. Ennélfogva nem kétséges, hogy ezeknek a döntő történelmi dátumoknak nagyon nagy szerepük van. Viszont veszélyes dolog — ez a gyakorlat a művészettörténetből került át az irodalomtörténetbe — a korszakok *a priori* fetisizálása. Nem igaz például, hogy egy művész csak a barokkon belül létezhetne, hiszen éppen az egyes művészek műveinek összessége adja a barokkot. Aminthogy egyáltalán nem biztos az sem, hogy egy korszakot ki lehet fejezni egy stíluskategóriával. Nem kétséges például, hogy

* Az interjút Nagy Péter készítette.

a francia XVIII. századbeli festészet tekintélyes részét a rokokó kategóriájával meg lehet határozni, de a korszak egyik legnagyobb festőjére, Chardinre mégsem mondhatjuk, hogy rokokó festő, hiszen semmi alapvető közössége a rokokó festőkkel nincs. Ez minden marxista számára természetes, mert minden korszakban létezik osztályharc, tehát különböző álláspontokról nézik az emberek a világot. Vannak idők, amikor a két küzdő fél stílusa közel áll egymáshoz, de vannak idők, amikor rendkívül távol. Én tehát amellett vagyok, hogy csináljunk periodizációt, de megfelelő kritikával és az egész társadalom, nem egy részletstílus szempontjából. Értelme van a periodizációnak, csak veszélyes a kategóriákat eltúlozni. Összefüggések vannak: ha azt mondom, hogy Ady a *Nyugat*-korszak költője, ebben van egy bizonyos igazság, de ha megpróbálom Ady stílusát a *Nyugat*ból „levezetni", akkor csupa ostobasághoz jutnék, hiszen éppen stiláris szempontból a legnagyobb ellentét áll fenn közte és a *Nyugat* uralkodó költői iránya között — annak ellenére, hogy jellegzetesen egy korszakhoz tartoznak.

A korszak-fogalmat természetesen csak mint össztársadalmi kategóriát lehet megfogalmazni, nem az irodalomból, hanem az irodalomnak az össztársadalomban elfoglalt helyzetéből.

Adyra vonatkozólag van olyan kísérlet — még inkább csak az ötletfelvetés, mint a kidolgozás stádiumában —, hogy — a kor uralkodó stílusa a szecesszió lévén — Adyt mint a szecesszió költőjét szemléljük.

Erre egy nihilista kérdéssel felelek: mi a szecesszió? A szecesszió a valóságban azt jelentette akkor, hogy a képzőművészek egy része nem volt hajlandó többé a közös tárlatokon kiállítani és szecesszió formájában külön szervezkedett. Ha veszem a berlini szecessziót, amelynek Liebermann áll az élén és a bécsi szecessziót, amelyet Klimt vezetett, a kettő között van annyi különbség, mint Liebermann és a hivatalos festészet között. Ennélfogva nyugodt lélekkel kijelenthetném, hogy szecesszión, mint stíluskategórián semmit sem értek. Ez a szó egyszerűen arra való, hogy ha valaki nem akar, vagy nem tud konkrétan analizálni, akkor a konkrét elemzést egy divatos fétissel pótolja. A szecesszió szónak — mint stílusjelölő szónak — az égvilágon semmi értelme nincs.

Ahogy én értem, a szecessziót elsősorban a dekorativitással, a dekoráció eluralkodásával azonosítják.

De ez mindjárt nem igaz, mert a nem kis fontosságú berlini szecesszióban Liebermann abszolúte nem dekoratív, sőt mondhatnám, hogy antidekoratív impresszionista festő volt. Persze azt is lehetne mondani, hogy a szecesszió dekorativitás, de akkor Liebermannt és a német impresszionistákat ebből a keretből ki kell rekeszteni és szecesszió alatt csak a Klimt-féle tényleg dekoratív irányzatot érthetjük.

Véleményem szerint a Klimt-féle dekorativitásnak Adyhoz az égvilágon semmi köze sincs, mert Klimt dekorativitása lázadás ugyan a régi dekorativitás ellen, de csak azért, hogy egy új dekorativitást tegyen a helyére. Ady pedig egyszerűen felrobbantotta az összes magyar tartalmi és formai fétiseket. Hozzá kell tennem, hogy ha van ennek a kornak dekoratív költője, akkor az a fiatal Babits, aki sokkal dekoratívabb, mint Ady. Ha a dekorativitást mint kategóriát átviszem a költészetre — amihez őszintén szólva nagyon kevés kedvem van —, Adyra nézve ez akkor sem jellemző. Jellemző viszont ez az állásfoglalás egy most uralkodó irodalomtörténeti áramlatra, amely abból a célból, jogy kitérjen a dolgok komoly analízise elől, az egymástól legtávolabb fekvő kategóriákat, a legabsztraktabb és a legértelmetlenebb fétiseket hajlandó igénybe venni. Szóval a szecesszió mint irodalomtörténeti stíluskategória fogalma inkább a kitalálójára jellemző, mint Adyra.

Ha jól értem, akkor ez végső analízisben azt jelenti, hogy ha felvennénk a szecessziót, mint a kor uralkodó stílusát, akkor ebből az következnék, hogy a kor jellemző, reprezentatív írója a fiatal Babits és nem Ady.

Ismételten be kell jelentenem hozzá nem értésemet; nem tudom mi az, hogy szecesszió. Ha mint művészeti mozgalmat tekintem, akkor persze állíthatom, hogy Magyarországon mind a Nyolcak, mind Nagybánya szecesszió volt, de vajon lehet-e Nagybányát és a Nyolcakat közös nevezőre hozni művészeti szempontból? Természetesen nem.

Annál kevésbé, hiszen a hivatalos művészethez képest Nagybánya szecesszió, de a Nyolcak Nagybányához képest is szecessziót jelentettek.

A művészet folytonosan fejlődő állapotban van, és semmiféle fétissel nem írható körül. Vannak persze bizonyos uralkodó irányzatok, de azt hiszem, ott is végső soron inkább valamely társadalmi szükséglet kielégítése fogja össze az embereket, mintsem tisztán irodalmi jellegű törekvések. A magyar irodalomnak kétségkívül pregnáns korszaka a

reformkorszak irodalma. Az 1790-től 1848-ig fejlődő reformirányzat tagadhatatlanul rányomja bélyegét minden költőre, olyan költőkre is, akik — ha tisztán művészeti szempontból nézem őket — rendkívüli mértékben ellentétei egymásnak. Berzsenyit és Csokonait lehetetlen közös nevezőre hozni. Sok eset van, amikor az írók éppen nézeteltéréseik révén függnek össze és együtt jellemeznek egy korszakot. Például pregnáns Balzac és Stendhal esete, akik éppen ellentétességük következtében jellemző írói ugyanannak a korszaknak. Hogy másik példát mondjak: egyrészt Tolsztoj, másrészt Dosztojevszkij, harmadsorban a Csernisevszkijből kiinduló irány Oroszországban együtt végzi el a régi nemesi irodalom plebejussá alakítását. Tolsztoj és Dosztojevszkij nem kevésbé plebejusok, mint Csernisevszkij — annak ellenére, hogy politikai kérdésekben szembenállnak vele és egymással. Olyan átfogó szempontot kell itt keresni, amelyben ezek a nagy társadalmi áramlatok és a legfontosabb stilisztikai és művészeti problémák összefutnak. Véleményem szerint Tolsztoj vagy Dosztojevszkij stílusát az irodalom plebejussá alakulása nélkül nem lehetne megérteni. Annak ellenére, hogy ők ketten stilárisan ellentétesek, egymás stílusát nagyon szigorúan ítélik meg, bizonyos fokig a Turgenyev-féle nemesi irodalommal szemben mégis egységet képeznek. Véleményem szerint ezeket a kérdéseket mindig nagyon komplexen kell elbírálni, különben az irodalomra átvitt mindenféle stílus- vagy irányzatkategória fétissé válik.

Ezzel többé-kevésbé megválaszolta a következő kérdésemet is, azt tudniillik, hogy az irodalomtörténet periódusait mennyire külső, politikai, történeti, társadalomtörténeti kategóriákból vezessük le? Ha jól értem, inkább az utóbbira teszi a hangsúlyt.

A kettő csak együtt értelmezhető. Ha Dosztojevszkij pusztán politikus lett volna, politikailag ítélném meg; akkor azonban nem lenne érdemes róla beszélni, mert politikai tekintetben annyi ostobaságot mondott, hogy azt jobb volna elfelejteni mint megjegyezni. Ellenben Dosztojevszkij egész stílusát azt, amit az előbb belsőnek nevezett, enélkül a sajátos plebejus jellegű lázadás nélkül nem lehet megérteni. Az emberiség, sőt az egyes nemzetek fejlődésében vannak szakaszok, amelyek jellemzésénél nagyon nehéz elválasztani, hogy mi a társadalmi és politikai elem és mi az irodalmi.

A magyar irodalomban nagyon világos példák állnak előttünk. Évtizedeken keresztül meghamisították Petőfit azáltal, hogy a politikát igye-

keztek kikapcsolni belőle. Az a kísérlet, amely a Gyulai-iskolában indult: egy tisztán költői Petőfit megrajzolni, amelyből a szerintük helytelen politikus elem ki van kapcsolva, szerintem Petőfi költői nagyságának meghamisításához is vezetett és az Ady-féle *Petőfi nem alkuszik* éppen ezen a ponton jelenti Petőfi *költői* mivoltának reneszánszát. Én tehát a kérdésfeltevés, a külső és a belső szempont különválasztása ellen tiltakoznék. Belső kérdés volna az, hogy Petőfi egy verset jambusban vagy magyaros versmértékben ír és külső kérdés volna az, hogy republikánus?

Belső kategórián itt elsősorban megint stíluskategóriát vagy a stílusmozgás kérdését értettem, tehát — Petőfinél maradva — a romantikát mint periódusmeghatározót tartjuk-e fontosnak és eszerint a romantika feltűnésétől és hanyatlásától tegyük-e függővé a korszak-periódust vagy pedig a társadalmi mozgásnak, a reformkorszaknak a forradalmi korszakba való átmenetelétől és a forradalom lehanyatlásától?

Azt hiszem, ha erre a korszakra Magyarországon a romantika kategóriáját alkalmazzuk, akkor — talán a fiatal Vörösmartytól eltekintve — senkit sem tudunk megmagyarázni. Sem Csokonai, sem Berzsenyi, sem Kazinczy, sem Kölcsey nem számíthat ebben a tekintetben romatikusnak, Petőfi és Arany még kevésbé. Véleményem szerint, ha Petőfit és a fiatal Aranyt (aki kétségkívül Petőfi vonzási köréhez tartozik egy bizonyos mértékben) meg akarom érteni, akkor a megértés alapfeltétele: megérteni egyrészt azt a mozgalmat, amely Magyarországon II. József után, 1790 körül megindult és csúcspontját éri el a romantikához valóban sok tekintetben közelálló Vörösmarty költészetében. Ehhez a korszakhoz azonban hozzátartozik, hogy annak végén, amikor már a jövendő 1848 előreveti árnyékát, az addig teljességgel uralkodó nemesi irodalomba belép egy paraszti, plebejus irányzat, amelyet Petőfi és Arany képviselnek. Az igazi megértéshez e kettős szempont nélkül nem tudnánk eljutni, ha tehát egyrészt nem vennénk tekintetbe a reformkorszak folytonos emelkedését, kulminációját, másrészt a nemesi irodalom hegemóniájának megszűnését a paraszti plebejus áramlat javára. Azt hiszem, hogy ez Petőfiből sokkal többet magyaráz meg, mint a romantika.

Ez egyébként felveti a magyar irodalomtörténetnek és általában a kelet-európai irodalomtörténetnek azt az elég súlyos problémáját, hogy meglehetős fáziskülönbség van a kelet-európai, ebben az esetben konkréten a magyar irodalom és a nyugat-európai nemzeti irodalmak fejlődése között. Itt mindig küzdünk

azzal a nehézséggel, hogy pusztán autochton fejlődés kategóriáiban vagy periódusaiban gondolkozzunk-e, vagy pedig próbáljuk meg ezeket többékevésbé szoros szállal hozzáfűzni a nagy európai irodalmak fejlődési periódusaihoz?

A nagy formációváltozások természetesen rányomják bélyegüket az irodalomra és a művészetre. Az európai fejlődésnek az a jellege, hogy a hűbériségből átmegy a kapitalizmusba; egészen kétségtelen, hogy ez érvényesül minden nép irodalmában és művészetében, de nagy különbségek vannak még nyugaton is. Ezen a téren el szokták felejteni Marx elméletének egyik legfontosabb mozzanatát: az egyenlőtlen fejlődést; azt tudniillik, hogy a hűbériségből a kapitalizmusba való fejlődés egészen másképpen megy végbe — hogy csak egy nyugati példánál maradjak — Franciaországban, mint Angliában. A francia és az angol fejlődésben a hűbériségből a kapitalizmusba való átmenet sem irodalmilag, sem művészetileg nem esik pontosan össze, legfőképpen azért nem, mert az a társadalmi fejlődés, amely mindkettőnek alapját képezte, Angliában a XVII. század közepén hoz létre forradalmat, Franciaországban pedig a XVIII. század végén egy egészen más jellegű forradalmat. Egyszerűen lehetetlenség, hogy az irodalom a Cromwell-forradalomra ugyanúgy reagáljon, mint a Robespierre-féle forradalomra. A fejlődés egyenlőtlensége következtében természetszerűleg Kelet-Európában sem eshetnek össze ezek a periódusok, mint ahogy Franciaországban és Angliában sem esnek össze.

Érdekes módon bizonyos tekintetben hasonló mozzanat tapasztalható a francia, angol fejlődésben és keleten, Oroszországban; mégpedig azért, mert a hűbériség felszámolása olyan folyamat, amelyben az abszolút királyság segítségével megtörténik a nemzetté konstituálódás. Hogy még egyelőre ne beszéljünk keletről: Németországban és Olaszországban a nemzetté konstituálódás csak a kapitalizmus csúcsán, a XIX. század közepén jön létre. Nyilvánvalóan jelentős tény egy ország belső irodalmi problémái tekintetében, vajon az egy nyelvet beszélő és magát egységesnek érző nép nemzetté vált-e már vagy sem? Csak el kell olvasni a német és olasz irodalmat, hogy lássuk, a nemzetté válásnak milyen következményei vannak.

Most továbbmegyek és a mi társadalmi kritikai szempontjainkat szeretném kissé nagyítóüveg alá venni. Ugyanis megszoktunk egy olyan osztályanalízist, amely szerint beszélünk főnemességről, köznemességről és polgárságról stb., anélkül, hogy a legkisebb tekintettel lennénk arra,

hogy például a köznemesség Magyarországon mást jelent, mint Franciaországban vagy Poroszországban. A francia nemesség az abszolút királyság mellett állt és mint osztály megsemmisült a francia forradalomban. Németországban a porosz fejlődés katonai és hivatalnoki nemességet csinált a junkerekből, akik a porosz abszolutizmus támogatói és ily módon a reakció központjává váltak. Magyarországon a Habsburgokkal való együttműködés következtében az a sajátos helyzet áll elő, hogy a köznemesség válik a nemzeti egység létrejöttének és megteremtésének előharcosává, eszközévé és ezzel a nemesség olyan relatíve haladó szerepet kap, amellyel például Poroszországban sohasem rendelkezett. Ezt rendkívül fontos szempontnak tartom. A magyar irodalomban döntő jelentőségű az, hogy meddig tart a köznemesség vezető szerepének ez a viszonylag progresszív mivolta. Ez például olyan eset, amikor a politikai és az irodalmi periodizáció — ha csak egy évre is, de — elválnak egymástól. Ha én társadalmilag és politikailag akarom a magyar történetet periodizálni, akkor nem kétséges, hogy 1848 az a határ, amikor a kapitalista társadalomba való átmenet komoly formában megkezdődik. Ha irodalmilag veszem, akkor egy évvel ki kell tolnom a periódushatárt, mert 1790-től a világosi fegyverletételig — kezdve a Martinovics-féle összeesküvésen és végezve Kossuth Lajos működésével — a magyar nemességnek mint a magyar nemzeti egység hordozójának a társadalmi haladásért való küzdelemben kétségkívül megvan a szerepe. Ez a szerep Világossal megszűnik. Nem a kapitalizmusba való átmenet folyamata szűnik meg, mert lehet azt mondani, hogy a Habsburg-megszállás alatt csak gyorsul ez a fejlődés, ellenben megszűnik a kapitalista fejlődésnek a magyar haladás elvével való összekapcsolása, amennyiben a kapitalizálódás következtében az addig vezető szerepet játszó kis- és középnemesség parazita réteggé változik át; ökonómiailag teljesen problematikus lesz a helyzete és ily módon sajátos réteggé, a magyar kapitalizmus haszonélvező és politikailag vezető rétegévé alakul át. Ez lejátszódik már 1867 előtt, de természetesen 1867-ben kulminál.

Szerintem irodalmilag azt kell figyelembe vennünk, hogy 1790-től egészen Petőfiig, a fiatal Aranyig, az 1848 előtt írott Eötvös-regényekig a magyar irodalomnak egy nagy progresszív, felfelé menő vonala van. Ez a vonal megtörik 1849-ben: Petőfi elesett, Eötvös tulajdonképpen mint író elhallgat és amit ír, az már nem folytatása a *Magyarország 1514-ben*-nek, Vörösmarty is csak néhány — persze, nagyszerű — költeményt ír ebben a korszakban, Arany János pedig rendkívül mély válságba kerül, amit szeretnek nálunk elhallgatni. Kétségtelen ugyanis, hogy Arany János

1849 után nem találta meg soha többé a helyét. Az eddigi főirány helyébe a Habsburg-monarchiával való kompromisszum lép, amelyben — nem tudom másképp kifejezni — ennek a nemesi irodalomnak a kapitalizmusba való átrothadása fejeződik be. Egészen világosan és egyenletesen megy ez végbe Kemény Zsigmond oeuvre-jében, nagyon változatosan és nagy ingadozásokkal Jókai oeuvre-jében. Szerintem 1849 éppen ezért ilyen irodalmi határ, amelynek alapja természetesen 1848 bukása. Azt hiszem, hogy a magyar irodalomnak ezt a szakadását a XIX. században helyesebb 1849-hez, mint 1848-hoz kötni.

Egyébként ez az egész fejtegetés felveti azt a kérdést is, ami azt hiszem, mindenféle periodizációnak egyik legsúlyosabb elvi és gyakorlati problémája: a kontinuitás és a diszkontinuitás hogyan jelenjék meg a periódus-elhatárolásban, mi a szerepe a kiemelkedő alkotásnak vagy alkotónak egy periódus meghatározásában és mi az irodalmi átlag, az irodalmi közízlés szerepe?

Minthogy az irodalom a társadalomban szerves komplexumot alkot, ennélfogva a pólusok kiküszöbölésével karakterisztikát csinálni nem lehet. Ha a francia forradalmat politikailag akarom jellemezni, akkor azt nem tehetem sem pusztán a royalistákból, sem csupán Robespierre-ékből kiindulva. Hozzátartozik a Gironde, sőt Fouché és Talleyrand stb. is. Csak így kaphatok összképet a francia forradalom jellegéről. Egy irodalomhoz a csúcspontok éppúgy hozzátartoznak, mint a népszerű átlag — ez egészen kétségtelen. Adyt nem tudnánk megérteni, ha nem lenne egyúttal kortársa a zsidó polgárságból Molnár Ferencnek, a keresztény dzsentri tradícióból Kozma Andortól Szabolcska Mihályig számos írónak. Az irodalom karakterisztikumát sem a nagy író nélkül, sem pusztán a nagy íróból nem lehet rekonstruálni; egy korszak irodalma totalitás, amely az egyenlőtlen fejlődések összegezéséből, azon belül a szélsőséges álláspontokból és kompromisszumokból jön létre. Az egy nevezőre vagy egy jelszóra visszavezetett korszakolás véleményem szerint mindig az illető korszak meghamisítása. Homogén korszakok nem léteznek és ahogy nem léteznek korszakok nagy írók nélkül, úgy nem létezhetnek pusztán nagy írókból.

Eszerint éppen olyan helytelennek tartaná a század első két évtizedét Ady-kornak nevezni, mint szecessziós korszaknak?

Van itt egy sajátos probléma, amelyet illetően még magamban sem jutottam el a végleges döntésig, csak felvetem a kérdést, mert érdekesnek

tartom. A magyar irodalom egyik korszakhatárát 1849-ben látom, amikor az az új, amelyet főképpen Petőfi, Arany és a fiatal Eötvös képviselt, vagyis a Magyarország radikális átalakítására készülő irányzat katonailag és politikailag egyaránt megbukott. Kezdettől fogva mélyen problematikus az a dzsentri kapitalizmus vagy dzsentroid kapitalista fejlődés, amely Magyarországon ezután kezdődik. Amikor azt mondom: „kezdettől fogva problematikus", akkor arra gondolok, hogy Gyulai Pál már az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* című művében a dzsentrit teljesen problematikus és a felbomlás kezdetén álló osztályként ábrázolta és innen egyenes vonal vezet el a magyar társadalomnak ahhoz a kritikájához, amely — ezt megint nem lehet tagadni — Jókainál itt-ott előfordul. Jókainak vannak parlamenti és választási leírásai, amelyekben ez a kritika határozottan megnyilatkozik. Ez az irány csúcspontját éri el Mikszáth oeuvre-jében, különösen a késői Mikszáthnál. Tehát adva van egy uralkodó, vezető osztály, amely semmi áron nem hajlandó a vezetést átadni, annak ellenére, hogy az igazi és vele szimpatizáló irodalom magát az osztályt mindenestől rendkívül problematikusnak látja.

Ez ellen a magyar kapitalizmus fejlődésével ellenmozgalom indul meg, s ez megint egy sajátos magyar jelenség megnyilvánulása, egy olyan jelenségé, amelyet nem lehet a magyar fejlődésből kikapcsolni: tudniillik sem a középkorban, sem az újkorban magyar városi kultúra nem jött létre. Ha a középkori német kultúráról beszélek, akkor a német városok architektúrájáról és festészetéről beszélek, és Hans Sachson keresztül el tudok jutni a legmagasabb rendű német irodalomig. A magyar történelem egyik tragikus jelensége, hogy a Hunyadiak, akiknek nagyszabású koncepciójuk volt a magyar abszolutizmus megteremtésére a török elleni küzdelem céljaira, megbuktak éppen a városok hiányában és a kapitalizálódó Magyarország nagy gyengéje, hogy a kapitalizálódó rétegek nagyrészt nem magyarok, hanem németek vagy zsidók. Ennélfogva az az autochton kapitalizmus, amely már a XVII. században jellemzi az angol és a francia irodalmat, Magyarországon teljesen hiányzik. Paradox módon azt mondhatnám, hogy Déry Tibor *Befejezetlen mondat*a az első igazi városi regény, amely Magyarországon született. Elhiheti, hogy nem az antiszemitizmus beszél belőlem, de a fiatalkoromban nagy szerepet játszó Kóbor Tamás regényei zsidó regények és nem magyar regények, azt hiszem, ezt ma senki se vonná kétségbe. Ennek a jelenségnek a visszfénye mélyen behatol még a *Nyugat*ba is és megteremti ott azt a sajátos kettősséget, melyben egyrészt jelen van Ady, aki felmondja az 1849 óta létrejött összes kompromisszumokat és kapcsolja a fejlődést a Petőfi-féle

forradalmi gondolatokhoz, másrészt jelen van – nem utolsó embert mondok – Ignotus, aki a *Nyugat*nak pusztán helyet követel a dzsentri irodalom *mellett*. Ignotus csak annyit kíván, hogy ne nyomják el ezt a városi irodalmat, hanem tűrjék meg a dzsentri irodalommal együtt. Ez a széles skála nyilvánul meg a döntő kérdések megítélésében is.

Most egy végig nem gondolt ötletet mondok, de azt hiszem, hogy érdemes rajta elgondolkozni. Ez a nagy periódus, a dzsentri parazita szerepe 1849-cel kezdődik és érdekes módon – ez a magyar irodalomtörténészek számára is probléma – 1919-cel végződik. Az 1919 utáni irodalom, a *Nyugat* irodalma is megváltozik és határozottabbá válik, mint az 1919 előtti. Ha mi Babitsot, Tóth Árpádot és Kosztolányit igen jelentékeny költőnek ismerjük el, nem szoktuk bevallani, hogy nagyrészt 1919 utáni termésükre gondolunk. Aki ma Babitsot nagy költőnek tartja – és én igen jelentékeny költőnek tartom –, az a *Jónás könyvé*ből indul ki és nem az 1908-as Swinburne-utánzatokból és nem kétséges, hogy az az elégikus siránkozás, amely a fiatal Tóth Árpád alaphangja a *Nyugat* első korszakában, rendkívül magasrendű és elkeseredett melankóliává alakul át 1919 után. Most nem beszélek arról, hogy 1919 után a magyar irodalomban egészen új jelenségek lépnek fel. Itt nemcsak József Attilára gondolok, de például Illyés Gyulára és Déry Tiborra. Illyés például típusában abszolúte különbözik az 1849–1919 közötti korszak összes íróitól, Dérynél viszont azt merném mondani, hogy írói oeuvre-je folytatása a korszakot megelőző időből Eötvös *Magyarország 1514-ben* című regényének, amely európai rangú regény és a Walter Scott-iskola nem gyengébb folytatása, mint bármely más hasonló típusú német, olasz vagy orosz regény. Eötvös után európai színvonalú magyar regényiroirodalom nem létezik. Most nem tárgyalom, hogy Mikszáth milyen speciális helyet foglal el, hanem csak arra utalok, hogy tulajdonképpen a *Befejezetlen mondat*-tal lép be Magyarország újra az európai regényirodalomba. Improvizálok csupán, de meggondolandó lenne, hogy a magyar irodalmi fejlődés fő korszakait nem a következő évszámok határolják-e: 1790–1849, 1849–1919 és 1919 után. Nem tudom, Önnek mi a véleménye?

Nagyon érdekes mindaz, amit elmond. Ekörül már sok vitánk volt, gyakorlati kérdés tette számomra az 1919-es korszakhatárt problematikussá. Tudniillik az eddigi gyakorlatunkban azokat az írókat, akik 1919 előtt lépnek fel, tehát a Nyugat íróinak összes markáns figuráit letárgyaljuk a modern irodalom kezdeteként valamikor 1905–1919 között. Azt is meg akarom kérdezni, hogy az 1905-ös határt nem kellene-e egy kicsit előbbre tenni vagy későbbre

kitolni, de ebben a pillanatban az problematikus a számomra, hogy ha 1919-et vesszük fő korszakhatárnak és így előtte letárgyaljuk Adyt, Babitsot, Kosztolányit, Tóth Árpádot, Móricz Zsigmondot, Nagy Lajost, Füst Milánt és így tovább, akkor az 1919—1945 közti korszak pőrén marad, nincs ott más, mint József Attila és a népi írói mozgalom, élén Illyés Gyulával.

És Déry.

Déry és egy bizonyos urbánus irodalom, holott a valóságban a társadalmi és az irodalmi élet mozgásában az előbb említett költők és írók legnagyobb része döntő szóval, alkotó ereje teljében van jelen, legtöbben legnagyobb műveiket éppen ebben a korszakban teremtik meg; példaként vagy ellenpéldaként, de nagy súllyal vannak jelen. Túl mezteleníné válik ez a korszak, ha 1919-et ilyen éles metszőpontnak vesszük.

Csakhogy én azt hiszem, az Ön érvelése éppen engem igazol, mert azt természetesen megtehetem, hogy ezeknek az íróknak a fejlődését kettévágom és a két részt külön tárgyalom. Ilyen elválasztás szükségessége nemcsak nálunk merült fel. A német irodalomtörténet külön kell hogy tárgyalja Goethe és Schiller fiatalkori és férfikori fejlődését (közben van a francia forradalom), ugyancsak Heine utolsó korszakát (közben van a 48-as forradalom) stb., stb. A *Nyugat* első korszakában tulajdonképpen egyetlen magyar író volt, aki kifutotta a formáját, és ez Ady Endre; ő azonban nem jellemző a *Nyugat*ra. A *Nyugat* összes jelentékeny írói — talán az egy Móricz Zsigmondot kivéve, aki már előbb is igen jelentős műveket alkotott — fejlődésük elején állottak és fejlődésük betetőzése az 1919-cel kezdődő új korszakra esik. Babitsra, Kosztolányira, Tóth Árpádra és másokra az a jellemző, hogyan reagáltak, amikor az ellenforradalom és a fasizmus őket állásfoglalásra kényszerítette. Ez a korszak élénken különbözik az 1919 előtti korszaktól. Az első világháborúra Babits még az *Ültessünk virágot* motívumával reagál, a második világháborúra Illyés Gyula a *Nem volt elég* című versével. Azt hiszem, nem kell mást tenni, mint ezt a két verset összevetni, hogy lássuk: mi történt a magyar irodalomban ebben az időben. Marx az 1849 utáni Németországra azt mondotta, hogy az ellenforradalmi talaj is forradalmi. Ha ez a mondás valahol érvényes, akkor az 1919 utáni Magyarországon az, ahol minden elnyomatás és a fasizmusba való átmenet minden dicstelensége ellenére Magyarország *ideológiailag* igen komoly ellenállást produkált a hitlerizmus ellen. Az olyan mű, mint a *Jónás könyve*, európai

mértékben is megállja a helyét, mint az értelmiség Hitler-ellenes tiltakozása. Abból tehát, amit Ön az 1919-es korszakhatár ellen felhoz, nagyon sok érv az én igazam mellett szól.

Egy pillanatra térjünk vissza azonban arra a kérdésre, amelyet előbb csak pedzettem: ezen a nagy perióduson belül — 1849 és 1919 között — Lukács elvtárs nyilván látja, hogy valami új kezdődik az 1900-as évek elején.

Bizonyosan. Ez abból következik, hogy a polgárság — Ignotust idézem — a maga jogait kezdi követelni a dzsentri mellett. Itt a „mellett" szót tartom fontosnak: nem arról van szó, hogy megbuktassák a dzsentri vagy dzsentroid Magyarországot, hanem egy bizonyos egyenrangúságot teremtsenek mellette, ami kifejezésre jut a hivatalos politikában is, a polgári bárók, nemesek, udvari tanácsosok stb. kinevezésénél és abban, ahogy erre a dzsentri reagál, az egész sajátos magyar helyzetben, ahol minden antiszemitizmus ellenére szakadatlan a vegyesházasság a dzsentri, sőt az arisztokrácia és a zsidóság között. Ez az Ignotus követelte szabad kifejezésre való jog a dzsentri irodalom mellett, véleményem szerint két eseménnyel kezdődik Magyarországon: az egyik Bródy Sándor fellépése, a másik *A Hét* megalapítása. Itt lényeges változás történik és ez kétségkívül jogossá tenné, hogy itt alkorszakhatárt állapítsunk meg. Hogy ezt az alkorszakot Bródy fellépésétől vagy *A Hét* megalapításától datáljuk, az ebből a szempontból mindegy; kétségtelen azonban, hogy *A Hét* ebben a tekintetben előfutára volt a *Nyugat*nak. Adyt nagyon nehéz félretenni, de ha egy pillanatra zárójelbe tennénk alakját, akkor az Osvát, Babits, Kosztolányi, Ignotus, Hatvany-féle *Nyugat* sok tekintetben folytatása volna *A Hét*nek. Az igazi fordulatot Ady szellemisége hozza létre.

1849 döntő volt, utána 1919 a döntő, 1849—1919 valójában egy fő korszakot képvisel nagyon sok alkorszakkal: 1849—1867-ig, 1867-től *A Hét* megalapításáig, majd az októberi forradalomig és az októberi forradalomtól a kommün bukásáig; ezen a nagy korszakon belül tehát négy egymástól messzemenően különböző korszakról van szó. Az első korszakban még az 1849-ből öröklött írók dominálnak, az 1867 utáni korszakot szerintem Jókai ellenére irodalmilag Mikszáth dominálja, Mikszáth az az író, akiben ezek a problémák összefutnak, azután jön Ady korszaka és azután jön még egy korszak, amely irodalmilag is külön definiálható, úgyhogy ez a nagy korszak négy alkorszakra oszlik.

Köszönöm a nyilatkozatot, ne is menjünk tovább, ha csak Lukács elvtársnak nincs valami lényeges hozzátenni valója.

Az elmondottakat tartanám lényegesnek. Különösen azt szeretném még hangsúlyozni, hogy az egész magyar irodalomfelfogás számára rendkívül problematikus az a tény, hogy a kis- és középnemesség 1848-ig forradalmi szerepet töltött be, mert hiszen a radikális földosztás és a nemzetiségi kérdés megoldása teljesen hiányzik a programjukból – nagyon érdekes módon még Petőfiéből is. Petőfi radikalizmusa németellenes, republikánus radikalizmus és tulajdonképpen nem hiszem, hogy a nemzetiségekkel való megegyezés politikáját, ami Adynál, s nem véletlenül Bartóknál is a legnagyobb mértékben megvan, Petőfi műveibe bele lehetne magyarázni. Különleges a magyar fejlődésben, hogy a sajátos dzsentri vezetés és a kapitalizálódó dzsentri és a dzsentroiddá váló polgárság életfelfogása és stílusa mélyen rányomja bélyegét még a *Nyugat* 1919 előtti íróira is. Gondoljon arra, hogyan fogadta a fiatal Babits és a fiatal Kosztolányi az *Új Verseket*; erről vannak autentikus dokumentumaink, fiatalkori levelezésük, amelyben mindben az rejlik, hogy a belső szakítást nem akarják elvégezni, a dzsentroid Magyarország mély, belső kritikájára nem képesek.

Arra gondolok, hogy Tisza István, Széll Kálmán és más hasonló típusú dzsentrik, akik részt vesznek az iparosodásban, akik, mint Széll Kálmán, nagybankok igazgatói és így tovább, személyesen is ezt az összeolvadást reprezentálják, amely – és ezt a magyar irodalom szempontjából nagyon fontosnak tartom – megakadályozza ennek az irodalomnak igazi kritikai magatartását. Sőtérrel polemizálva Fehér Ferenc vetett fel egy nagyon érdekes problémát, amikor tudniillik Ambrus Zoltánban látta az újabb magyar irodalomnak azt a típusát megtestesülni, amely átveszi az összes párizsi újdonságokat és Magyarországon mint egy művelt konzervatív elem szerepel, szemben a korszak igazi megújulási törekvéseivel. Gondoljon Ambrus és Osvát Ibsenhez való viszonyára. Ez a probléma még ma is eleven az irodalomtörténetben, sőt a Sőtér által redigált irodalomtörténet tulajdonképpen leszögezése ennek a vonalnak. De nem egyes személyekről van szó; általában arra az irodalmi közvéleményre gondolok, amely mindenáron megakadályozza a századvég és a századforduló Petőfi, Ady, József Attila szellemében való kritikáját. József Attila nagyon helyesen írt Adyról: „Kő hull, s a kastély ablaka zörög." Ez a kő hull már Adynál. Ha ma Adyról írnak, akkor tulajdonképpen az irodalomtörténeti problémák, szecesszió és más

hasonló kategóriák hangoztatása mellett eltűnik az, ami Adyban igazán lényeges, a „Dózsa György unokája vagyok" motívuma és emögött az van, hogy a magyar intelligenciának tekintélyes része 1919 ellenére, annak ellenére, ami Babitsból lett 1919 után, annak ellenére, amit József Attila, Bálint György, Radnóti, Illyés stb. képviseltek, az 1849–1919 között uralkodó kompromisszumot még ma is fenn akarja tartani, és azt hiszem, hogy ez a törekvés a magyar irodalom periodizációjában is tükröződik.

Nem tekintem magamat a magyar irodalomtörténet szakszerű művelőjének, de végre is fiatalkorom óta mindig kapcsolatban álltam a magyar irodalommal, és azt hiszem, hogy ezek mégis olyan megjegyzések, amelyekről érdemes vitatkozni.

Remélem is, hogy lesz körülötte vita.

1969

Bartók és a magyar forradalom*

Lukács elvtárs, mint a Tanácsköztársaság Közoktatásügyi Népbiztosa éppen Bartókot, Kodályt és Dohnányit szemelte ki a Zenei Direktóriumban való részvételre. Szeretnénk tudni, miképpen esett a választása erre a három kiváló muzsikusra?

Erről egészen röviden beszélhetek. A kérdés elvi részét megírtam a Társadalmi Szemlében. Ott megjelent egy kis cikk, amelyben kiemelendőnek tartottam, hogy a Népbiztosság eredményes munkájának alapja az volt, hogy a magyar kultúra haladó mozgalmai szinte kivétel nélkül támogatták és vezető szerepet játszottak a Népbiztosságban. Talán ismerik az egyes Népbiztosságokban bekövetkezett személyi változásokat, az Országos Levéltár a Diktatúra 40. évfordulóján közzé tette ezt az anyagot. Ebben az volt az érdekes — és ezt némi önhittséggel mondom —, hogy egyedül a Közoktatási Népbiztosság cserélte ki az egész vezető személyzetet, beleértve az összes miniszteri és osztálytanácsosokat, és tett helyükbe — hogy a Társadalmi Szemlében megjelent cikkemre utaljak — olyan embereket, akik a korábbi évtizedekben a maguk területén progresszív szerepet játszottak. Hogy ezek a szakszervezetben feltűnt radikális óvónők voltak-e, vagy a Nyolcak a képzőművészetben, az nem játszott szerepet. Arról volt szó, hogy ez a reformot követelő radikális réteg úgyszólván minden területen vezető szerephez jutott és, amennyiben a Népbiztosságnak eredményei voltak, azt hiszem,

* A Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének meghívására Lukács György ellátogatott a Magyar Zeneművészek Szövetségébe, hogy kötetlen beszélgetés keretében szóljon a Tanácsköztársaság idején szerzett emlékeiről, a kulturális élet akkori vezetéséről és kivált a Zenei Direktórium munkásságáról. Hangfelvétel alapján ismertetjük a beszélgetést.

ezeket az eredményeket teljes mértékben ennek köszönhetjük. Az én személyem csak annyiban jött tekintetbe, hogy ezt a személyi változást — ma már meg lehet mondani — Kunfi nagy ellenállását legyőzve sikerült keresztülvinnem.

A legkevesebbet a zenéről mondhatok. Ha egy szóval akarnám a helyzetet ábrázolni, én, mint népbiztos, a zene terén „Fejbólintó János" voltam, nem csináltam mást, mint hogy az apparátus segítségével végrehajtottam azt, amit a Direktórium, pontosabban szólva, amit Bartók kívánt. Ha a múltról őszintén beszélünk, meg kell mondani, hogy Bartók és Kodály tartozott a Direktórium valóban haladó részéhez, Dohnányi pedig nagyon lojálisan, de kétségtelenül bizonyos opportunizmusból csatlakozott hozzájuk. Itt tehát legfőképpen Bartókról volt szó. Személyemmel kapcsolatban csak azt mondhatnám, hogy mélyen tudtam, mennyire nem értek a muzsikához: ha tehát Bartók és én erről beszéltünk, akkor a muzsika egyik nagy, vezető embere beszélt egy közönséges dilettánssal, a 7. sor 3. szék hangversenybérlőjével. Ha magamnak valami érdemet tulajdonítok, az annyiban áll, hogy ezt a helyzetet felismertem és Bartóknak biztosítottam az ebből a helyzetből fakadó előnyöket.

Nem szeretném, ha egy hozzá nem értő ember táplálta zsenikultuszról beszélnénk. Ennél többről van szó. Arról ugyanis — hogy visszatérjek a kérdés politikai és társadalmi oldalára — amit én az irodalomban, olyan területen, amelyhez értek, számtalanszor kimutattam már. Nevezetesen arról, hogy Ady milyen speciális helyzetet foglalt el az irodalomban, hogy Adyt a *Nyugat*tal egyszerűen azonosítani és helyettesíteni nem lehetett és hogy az a föltétlen követés, amit én Adyt illetően egy tanulmányban kifejtettem, Babitsra, Kosztolányira stb. nem vonatkozott. Ennélfogva az irodalomban és más területeken is rendkívül heves és szenvedélyes viták folytak. Azt azonban még egy zenéhez nem értő is látta, hogy ebben a korban Bartók az egyetlen a nagy művészek közül, aki frontálisan szembefordult a dzsentri és dzsentroid Magyarországgal. Egyszerűen meg kellett érteni, mit jelentett Bartóknál a népiség. Jelentette — és erre épp a zene igen alkalmas terület volt — a „sírva vígad a magyar" népiességnek, a mindennapi zene területére kiterjedt álnépiességnek a szétzúzását. A tisztán látó demokraták ebben az időben már észrevették, hogy az élő magyar művészek közül Bartók a legszenvedélyesebb és a legkonzekvensebb ebben. Ha pedig most visszatérek „Fejbólintó János" szerepemre, igenis arról van szó, hogy Bartók volt az egyetlen akkor élő művész, akiben meg lehetett bízni, mert nagy

művészet és demokrácia összefüggését műveiben és művészetpolitikájában egyaránt következetesen képviselte. Ennélfogva a Diktatúra megadta Bartóknak és környezetének a lehetőséget elképzelései megvalósítására; és itt beleszámítom azt, hogy Bartóknak Reinitz volt a munkatársa a Népbiztosságon. A Diktatúrára visszaemlékezve arra kell tehát gondolnunk, hogy a Diktatúra kulturális politikája egyúttal Bartók-féle kulturális politika volt.

Ebben az álláspontban bizonyára sok szerénység van, hisz ma már könnyű azt mondani, hogy persze, ott volt Bartók. 1919-ben viszont nem volt még annyira egyértelmű Bartók zsenialitása, bár híveinek köre növekedett. Ahhoz, hogy nyugodtan lehessen bólintani, éppen azokat az embereket kellett kiválasztani, akikre leginkább lehetett támaszkodni.

A döntést nem tartom egyéni dolognak, mert ez a Diktatúrában az egész vonalon így történt. Ha a képzőművészet ügyeit nézzük, ott Kernstoknak és az ő nyomán megindult fejlődésnek meglehetősen vezető szerepe van — elég egy pillantást vetni a plakátokra. A kérdésnek megvan a negatív oldala is, amit, tudom, még ma is sokan rossz néven vesznek tőlem. Én ugyanis kereken tagadtam azt, hogy Kassák Lajosnak az a vezető szerepe lehetne az irodalom terén, amely Adyt, vagy a muzsikában Bartókot megillette. A Népbiztosság politikája itt az volt, hogy nem engedte meg a szociáldemokrata írók csoportjának a Kassák-irányzat elnyomását, bár erre mutatkozott hajlandóság s volt e körül sajtópolémia is. Egyúttal azonban mereven tiltakoztam minden olyan kísérlet ellen, amely arra irányult, hogy Kassákot hivatalosan művészetnek ismerjük el. Itt is kiderül, hogy a Diktatúra kulturális politikáját kidolgozó csoport tisztán látta: a XX. század elején bekövetkezett nagy magyar fellendülésnek van két abszolút kiemelkedő alakja, aki kimagaslott a többiek közül, az irodalom terén Ady Endre, a zene terén pedig Bartók Béla. Ezt mi tisztán láttuk a Diktatúrában s ennek tükröződése az a művelődési politika, amelyet az imént megpróbáltam röviden jellemezni.

A Direktórium tagjai egységes álláspontot képviseltek?

Igen. Bartók és Kodály vonatkozásában ez nem is meglepő dolog. Dohnányit pedig — bocsánatot kérve esetleges tisztelőitől — nagy opportunistának tartom, aki a kommunistáktól a későbbi rezsimekig,

kiváló diplomata módjára, mindenkivel szót tudott érteni. Hozzáteszem persze, hogy Dohnányit nem tekintem közönséges diplomatának, mert elég jelentős muzsikus volt ahhoz, hogy a jó zenét jobban szeresse a rossz zenénél. Ennélfogva nagyon sok belső motívumból is támogatta Bartókot. Nem emlékszem, hogy lett volna Bartóknak olyan javaslata, amely ellen Dohnányi felszólalt volna.

Bartók ebben az időben még nagyon tisztelte Dohnányit, különösen felnézett a pianista Dohnányira. Dohnányi még a 20-as évek elején is játszott Bartókot, később azonban — bizonyára féltékenységből — egy csapásra abbahagyta Bartók műveinek propagálását.

Bartók fejlődésével kapcsolatban természetesen mindig tekintetbe kell venni, hogy a Diktatúrában még nem bontakozott ki teljes művészi arculata. A mi nemzedékünk számára — én most csak magamról és egy pár hozzám közel álló személyről beszélhetek — óriási élményt jelentettek nemcsak a Walderbauer-quartett első hangversenyei, hanem kivált a *Fából faragott királyfi*, amely tulajdonképpen az első magyarországi példája annak, hogy a magyar komoly művészet komolyan felvetette az elidegenedés problémáját. Más kérdés, hogy Bartók, nem sokkal később, óriási fokozást ért el a *Csodálatos mandarin*ban, amelyet én, bevallom, a Diktatúra idején még nem ismertem. Számomra a *Fából faragott királyfi* és a *Kékszakállú herceg vára* jelentették e téren a csúcspontot. Kétségtelen, hogy Bartók később még világosabban kibontakoztatta művészi arculatát mint 1919-ben — elég ha a *Cantata profana*ra utalok — és ennek Dohnányi körében is megvoltak a következményei.

Irigylésre méltó, hogy a Direktóriumnak ilyen gyakran sikerült Lukács elvtárssal találkoznia. A miniszterrel való ilyen gyakori tanácskozás ma aligha lenne elképzelhető.

Elég hiba, hogy — valamennyi reformtörekvés ellenére — még a mai népi demokráciában sem sikerült felelevéníteni a Diktatúrának azt a szempontját, hogy a Kulturális Népbiztosság vezető rétege döntő többségében a reformrétegből kerüljön ki. Pedig ez csökkentette a minimumra a szükséges bürokratikus intézkedéseket, másrészt ez tette lehetővé, hogy a Népbiztosság tevékenységét az adott problémakör fontos kérdéseire koncentrálja. Olyan vívmánya volt ez a Diktatúrának, amely a későbbi fejlődés során veszendőbe ment. 1945-ben talán győz-

hetett volna ez a szemlélet, de a dolgok menete 1950-től kezdve lényegében bürokratikus szervet csinált a minisztériumból s ezen még Révai József minisztersége sem változtatott semmit. Révai ott olyan apparátus élén állott, amely szándékait vagy végrehajtotta, vagy nem. Ez az ellentét politikus és végrehajtó szerv között a Diktatúra Népbiztosságában még nem létezett.

Nagyon fontos dolog, amit hangsúlyozni szeretnék, hogy vezetési módszerünk nemcsak a zenére, vagy művészetre volt érvényes. Teljesen más volt a helyzet, amikor a középiskola ügyeit Antal Márk, az óvoda kérdéseit Neumann Hilda irányította, mint később, amikor engedelmes párttagsággal vezető állást kiérdemelt hivatalnokok kerültek ilyen osztályok élére. A középiskola reformja szívügye volt Antal Márknak, évek óta harcolt érte a szakszervezetben, világos volt, hogy amint ő — mai terminussal élve — főosztályvezetői rangra került, első feladatának a reformtörekvések megvalósítását tartotta.

Hangsúlyozni szeretném: a Bartók-féle Zenei Direktórium nem véletlen szerencse műve volt. A fiatal művészettörténészeknek egy csoportja — Pogány Kálmán, Antal Frigyes, Wilde János és mások — a Művészeti Direktóriumot támogatta. Munkájukra jellemző volt, hogy már az őszirózsás forradalom után elkészítették a magántulajdonban lévő értékes műkincsek jegyzékét. Ennek alapján tudta a Diktatúra egy héttel a kikiáltása után lefoglalni az összes szociális műkincseket. Ha jól emlékszem, az a Brueghel-kép, amely ma is látható a Szépművészeti Múzeumban, valamelyik Batthyány-grófé volt. Amikor a kastélyban a műkincseket összegyűjtötték, ez a kép eltűnt. A mi bizottságunk rögtön azt kérdezte, hol a Brueghel-kép és addig kopogtatták a falakat, míg megtalálták a befalazott képet. Ez a példa talán alkalmas annak illusztrálására, milyen lelkesedéssel dolgozott ez az értelmiségi réteg. Bartók ennek a gárdának kimagasló csúcspontja volt, de például Antal Frigyes és Wilde János éppúgy hozzátartozott a Direktóriumhoz a maga területén, mint Bartók a sajátján. A Népbiztosságnak ez a munkastílusa azonban, sajnos, a felszabadulás után nem folytatódott. Nagyon szeretném hangsúlyozni, hogy mindezt egyáltalán nem szabad az én egyéni számlámra írni, ez a kulturális reformok, vagy forradalmak igényének köszönhető. Ismétlem, ez a forradalmi vonal Bartóktól egészen az óvónő Neumann Hildáig húzódott.

Ennek már 1918-ban — és korábban is — megvoltak az előnyei. Éppen Újfalussy József tartott nemrég Debrecenben igen érdekes előadást, amelyben

kifejtette, hogy mindaz, ami 1919-ben a művészetben és bizonyos mértékig a tudományban történt, nem volt robbanásszerűen új dolog. Már 1918-tól kezdve épültek a tervek Bartókéknál is, a művészet más területein is. A Diktatúra kiáltásával ezek a tervek mintegy a megvalósulás stádiumába jutottak.

Bizonyos törekvések elég régiek voltak. Például a Waldbauer-quartett hangversenyei is úgy a tízes évek elején kezdődtek. E hangversenyekkel kapcsolatban emlékszem *Az Est*-lapok gúnyos kritikáira. Ebben az időben kialakult Bartókék körül egy olyan nagy közönség, amely nemcsak muzsikusokból állott. Elég, ha például arra hivatkozom, hogy milyen érdemei vannak ebben a tekintetben, Bartók népszerűsítése körül a költő Balázs Bélának. Nemcsak nagy egyéniségekről van szó tehát, hanem mindenütt mozgalmakról is, és ezek a mozgalmak futottak össze azután 1919-ben, a Közoktatásügyi Népbiztosságon. Bartók zseniálitásának következménye, hogy az ő révén a zene képviselte a legmagasabb színvonalon a teljes reform gondolatát. A Diktatúra természetesen a reformgondolatokat mind megvalósítani nem tudta.

A Bartók Archívumban, Újfalussy József vezetésével dokumentumkötet készül a Tanácsköztársaság zenei életéről. A kéziratban lapozgatva, elképesztő, hogy a legkülönfélébb irányzatok képviselői — legalábbis látszatra — mennyire egységesek voltak ez alatt a 133 nap alatt egy sereg dologban. Még Papp Viktor is, aki pedig később a Bartók ellen fellépő reakció egyik vezető alakja volt, együtt haladt a Diktatúrával.

Nem szabad elfelejteni, hogy Magyarország hozta létre az irodalomban Mikszáth Kálmánt. A Diktatúrában is hatott Mikszáthnak az a gondolata: „Mutass nekem egy olyan kormányt, amelyet én nem fogok támogatni." Hogy más példára ne is hivatkozzam, Kosztolányi Dezső felajánlotta, hogy munkaközösséget szervez Marx *Tőké*jének lefordítására. Nem arról volt szó, hogy Kosztolányit erre bárki is kényszerítette volna sőt ellenkezőleg, alig lehetett tervéről lebeszélni. Ha tehát ilyen dolgokkal találkoznak, ne feledjék, hogy hazánk, bizonyos forradalmi nagyszerűségek mellett, még a proletárdiktatúrában is megőrzött néhány mikszáthi vonást. Semmiféle idealizálás kedvéért nem szabad kihagyni a Diktatúra történetéből, hogy olyan emberek, mint Kosztolányi, tömegével jelentkeznek. Itt nekem az volt az álláspontom, hogy pillanatra sem vettem komolyan Kosztolányi elhatározását, de nevetségesnek tartottam volna, ha a Diktatúra ezeket a lehetőségeket nem használja ki.

Utólag beszéltek az emberek kényszerről. Még Kassák is megtette ezt a későbbi időkben, amikor hízelegni kívánt a jobboldali szociáldemokratáknak. De mások is hivatkoztak arra, hogy őket kényszerítették. Kassák például megírta, hogy én revolverrel akartam őt arra kényszeríteni, hogy a frontra menjen. Őszintén szólva, ha tudtam volna, hogy Kassák a frontra kíván menni, ezt minden eszközzel megakadályozom, mert nem tartottam előnyösnek a háború szempontjából. Mindenesetre, a Diktatúra bukása után tömegesen emlegettek erőszakot. Humoros epizód, hogy egy Amerikában elő jugoszláv szerző rólam írt nagy tanulmányában kiélezte az én kegyetlen diktatórikus hajlandóságomat és ennek bizonyítására — szerencsétlenségére — azt állította, hogy a halálos beteg Adyt erőszakkal kényszerítettem arra, hogy a parlament előtt kiálljon a Diktatúra mellett. Az a szerencsétlenség történt az illetővel, hogy március elsejében határozta meg ennek a szörnyűségnek a dátumát, holott Ady január 27-én meghalt és a Diktatúrát csak március 21-én kiáltották ki. Tehát sem Ady nem volt abban a helyzetben, hogy a Diktatúra erőszakot tehessen rajta, sem pedig a Diktatúra nem volt abban a helyzetben, hogy erőszakot tehessen Adyn.

Tömegesen születtek ilyen legendák a Diktatúráról, de az esetek 99 százalékában közönséges hazugságokról van szó. Ezzel természetesen, nem állítottam, hogy nem volt olyan megyei megbízottunk, aki alkalmilag erőszakkal lépett fel. A Diktatúrára mégsem jellemző az ilyenfajta erőszak, ezt mindenki láthatja, aki a Népbiztosság munkáját közelebbről is figyelemmel követi. Megjegyzem, hogy — magyar példát véve — az *Édes Anna* is mutatja, mennyire tisztán látta Kosztolányi is, hogy valótlant állított, amikor a Diktatúrát erőszakkal vádolta.

Bartók és Kodály, akik a Diktatúrában lehetőséget láttak zenei reformelképzeléseik megvalósítására, politikailag milyen viszonyban álltak a Diktatúrával?

Erről őszintén szólva, fogalmam sincs, nem voltam elég közeli kapcsolatban velük ahhoz, hogy ilyen dolgokban megkérdezhettem volna a véleményüket. Az biztos — és ezt én nagyon fontosnak tartom —, hogy Bartók és Kodály mély demokratizmusuk következtében használták fel a Diktatúrát a zenei demokratizmus programjának megvalósítására. Kodály új pedagógiai módszerét akkor még nem dolgozta ki, de biztosra veszem, hogy a Diktatúra lelkesen fogadta volna ezt a módszert, ha már készen állott volna. A későbbi fejlődésben van különbség Bartók és Kodály között, de ez a differencia a Diktatúrában még nem volt meg.

A különbséget abban látom, hogy Bartók demokratizmusa paraszti, plebejus demokratizmus volt, a felső osztályok ellen és a népnek a felsőbb osztályok által történő eltorzítása ellen irányult. Ez világosan és egyértelműen kiderül a *Cantata profanából*. Kodálynak romantikus illúziókkal teli nézetei voltak egy elmúlt időről, amikor patriarkális egység élt a nemzetben, egység állt fenn földesúr és jobbágy között. Ennek az illúziónak Bartóknál soha semmi nyomát nem láttam, ebben tehát van különbség kettejük között, amit — ha a kérdést ma vizsgáljuk — zenei fejlődésükben is nyomon követhetünk. Hozzá kell tennem, én nem hiszem, hogy ez már 1919-ben tisztázott álláspontjuk lett volna, abban az időben még teljesnek látszott közöttük a harmónia minden kérdésben. A nézetkülönbség később állott be, ami abból is egészen világosnak látszik, hogy Bartók szükségét érezte a Magyarországról való kivándorlásnak, míg Kodály — az 1919-es botrányoktól eltekintve — mindig elkerülte a konfliktusokat az uralkodó körökkel. Nagyon veszélyesnek tartanám azonban, ha ezt az 1919-ben még nem létezett differenciát bárki visszavetítené a Diktatúra idejére.

Foglalkozott-e Direktórium a zeneoktatás reformjával?

Biztosan foglalkozott, de amennyire én visszaemlékszem, Kodály még nem dolgozta ki későbbi radikális zenei nevelési tervét. A Direktórium mindenesetre reformokat kívánt bevezetni és Tóth Aladár kötete óta tudjuk, hogy a zeneoktatás demokratizálásának gondolata tulajdonképpen Thomán Istvántól származott. Ez az eszme Thomán révén jutott el Bartókhoz és Kodályhoz. Számomra igen érdekes faktum ez, ugyan is mindig azt hittem, hogy a zenei nevelés reformja Kodálynak teljesen önálló gondolata. Nos, annak idején beszélgettünk a zeneoktatás reformjáról, de Kodály radikális terve, amely szerint minden gyermekből lehet zeneértőt nevelni, vagyis nincs amuzikális ember — ez a reformeszme akkor még nem élt. Amikor 1945-ben hazatértünk, már létezett ez a kodályi eszme, azt azonban nem tudom, mikor és miképpen alakult ki a zeneoktatás demokratizálásának terve.

Nem kapcsolódik szorosan a Tanácsköztársasághoz, de mondana-e Lukács elvtárs befejezésül valamit arról, hogy miben látja a zeneművészet mai társadalmi szerepét?

Ez túlságosan nagy téma, amelyhez én nem is merek hozzászólni. Fiatal koromban nagyon buzgó voltam hangverseny-látogatásban (közbe-

szólás: *most is az, Lukács elvtárs*), néha most is elmegyek, de őszintén szólva, erre a kérdésre nem mernék felelni. Szakértőknek kellene megvizsgálni, hogy áll most a magyar zene. Csak a legáltalánosabb formában merném mondani, hogy érzésem szerint lezárult a közvetlen Bartók-periódus, amikor a nagy zene közvetlenül a magyar és nemzetközi népzenéből épült fel, és most a zenét illetően új problémák merülnek fel. De szerintem ezt a kérdést az önök itt jelenlévő kiváló teoretikus képviselőinek kellene megvitatni, nem pedig olyan, a zenei fejlődésen kívül álló embernek, mint amilyen én is vagyok

Örömmel látom, hogy a Bartók—Kodály-tradíció — de főleg Bartók-hagyomány révén a magyar zenetudományban haladóbb és marxistább álláspont uralkodik, mint akár az irodalomban, akár a képzőművészet elméletében. De arra, hogy magában a muzsikában mi a helyzet, laikusként nem mernék válaszolni, hiszen a készülő műveknek csak egy kis részét ismerem. Önök nagyon jól tudják, hogy annak, aki a mai magyar zene helyzetét meg akarja ítélni, nagyon sok mindent kell meghallgatnia, jót is, rosszat is. Enélkül viszont nem érzem magam illetékesnek ebben a kérdésben.

Nekünk nagyon jól esik Lukács elvtársnak a magyar zenetudományról kialakult pozitív véleménye, amelyet le is írt a Tóth Aladár kötet előszavában.

Meggyőződésem ez, és, mondhatnám, egyúttal harci objektumom is, mert szeretném ebben a tekintetben az irodalomtörténetet is haladottabb álláspontra emelni. Őszintén szólva, ez eddig igen kevéssé sikerült. Bartók jelentőségét a magyar művelődésben nem lehet túlbecsülni, mert ő még Ady álláspontját is túlhaladta a dzsentri és dzsentroid kultúrával való szakításban. Bartók ezzel a kultúrával olyan radikalizmussal szakított, hogy ennek Magyarországon nincs is analógiája. A világosi fegyverletételtől a forradalomig terjedő korszak magyar irodalmát át meg átszövi a világtörténelmi értelmét már elvesztett dzsentri és dzsentroid kultúra dicsőítése. Ezzel szakított gyökeresen Bartók és e szakítás analogonja a zene kivételével egyetlen magyar kulturális területen sem található meg. Nagy örömmel látom, hogy a magyar muziológusok levonják ennek a tanulságait. Irodalomtörténész, vagy művészettörténész kollégáikkal összehasonlítva ezért is vannak fölényben. Nem lehet eléggé magasra értékelni Bartók jelentőségét a magyar kultúrában. Még nagyon sok kutatásra lesz szükség, hogy messze a zenén túlterjedő egyetemes jelentőségét helyesen tudjuk értékelni.

1969

A tanulmányok forrásai

Bródy Sándor: Király-idillek. Magyar Szalon, 1903.

Kosztolányi Dezső: Négy fal között. Huszadik század, 1907.

Bíró Lajos novellái. Huszadik század, 1908.

A Holnap költői (Eredeti cím: *Új magyar költők*). *Huszadik század,* 1908.

A magyar drámáról. Részlet *A modern dráma fejlődésének története,* Kisfaludy Társaság kiadása, Bp. 1911. című műnek a *Magyar drámairodalom* című fejezetéből. Keletkezésének ideje: 1909.

Jób Dániel novellái. Esztétikai kultúra (Tanulmányok) Bp. 1913. Atheneum. Keletkezésének ideje: 1909.

Ady Endre. Esztétikai kultúra (Tanulmányok). Bp. 1913. Atheneum. Keletkezésének ideje: 1909.

Új magyar líra (Eredeti cím: *Új magyar líra II.*). *Huszadik század,* 1909.

Móricz Zsigmond novellás könyve. Huszadik század, 1909.

Az utak elváltak. Előadás a Galilei-körben. *Esztétikai kultúra* (Tanulmányok), Bp. 1913. Atheneum. Keletkezésének ideje: 1910.

Jegyzetek Szélpál Margitról. A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötetből. Keletkezési ideje: 1909.

A vándor énekel. A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötetből. Keletkezési ideje: 1911.

Az utolsó nap. A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötetből. Keletkezési ideje: 1913.

Misztériumok. A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötetből. Keletkezési ideje: 1913.

Trisztán hajóján. A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötetből. Keletkezési ideje: 1916.

Halálos fiatalság. A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötetből. Keletkezési ideje: 1916.

Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete? A *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma, 1918. Kner) című kötet előszava. Keletkezési ideje: 1918.

Lesznai Anna új versei. Anna Lessnais neue Gedichte, Pester Lloyd. 1918. Fordította: Tandori Dezső

Molnár Ferenc Andorja. Huszadik század, 1918.

Jókai. Új március, 1925.

Kodolányi János. 100%, 1928.

Ady, a magyar tragédia nagy énekese. Az *Írástudók felelőssége* (Bp. 1945. Szikra) című kötetből. Keletkezési ideje: 1939.

Írástudók felelőssége. (Eredeti alcím: Széljegyzetek Illyés Gyula könyvének margójára. Az azonos című kötetből.) Keletkezési ideje: 1939.

Harc vagy kapituláció? Jegyzetek a *Szép Szó* néhány számáról. Az *Írástudók felelőssége* (Bp. 1945. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1940.

Háy Gyula két színdarabja. Új hang (Moszkva), 1940.

Prológ vagy epilóg? Jegyzetek a magyar „népiesek" újabb fejlődéséről. Az *Írástudók felelőssége* (Bp. 1945. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1941.

Babits Mihály vallomásai. Az *Írástudók felelőssége* (Bp. 1945. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1941.

Megosztottság vagy összefogás? Előszó az *Írástudók felelőssége* (Bp. 1945. Szikra) című kötethez. Keletkezésének ideje: 1944.

Pártköltészet. Az *Irodalom és demokrácia* (Bp. 1947. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1945. Előadás József Attila halálának évfordulóján.

Demokrácia és kultúra. Az *Irodalom és demokrácia* (Bp. 1947. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1946.

Irodalom és demokrácia. Az azonos című kötetben *Irodalom és demokrácia II.* címmel megjelent tanulmány. Keletkezésének ideje: 1946.

A magyar irodalom egysége. Az *Irodalom és demokrácia* (Bp. 1947. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1946.

Népi írók a mérlegen. Az *Irodalom és demokrácia* (Bp. 1947. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1946.

Osvát Ernő összes írásai. Az *Új magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1947.

Szabad vagy irányított művészet? Az *Irodalom és demokrácia* (Bp. 1947. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1947.

Régi és új legendák ellen. Az *Irodalom és demokrácia* (Bp. 1947. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1947.

A százéves Toldi. Az *Új magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1947.

Egy rossz regény margójára. Az *Új magyar kultúráért.* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1947.

Elfogulatlan irodalomszemléletért. Az *Új magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1947.

Megjegyzések egy irodalmi vitához. Az *Új magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből .Keletkezésének ideje: 1947.

Ferenczy Noémi. Beszéd Ferenczy Noémi gyűjteményes kiállításának megnyitásán. *Fórum,* 1947.

A Magyar Kommunista Párt és a magyar kultúra. Az *Új Magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1948. Előadás az MKP Politikai Akadémiáján

A magyar irodalomtörténet revíziója. Előadás a Magyar Irodalomtörténeti Társaság újjáalakulása alkalmából. *Fórum,* 1948.

Ady nem alkuszik. Az *Új magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. A költő halálának 30. évfordulójára mondott beszéd szövege. Keletkezésének ideje: 1948.

Levél Németh Andorhoz Déry Tibor új regényéről. Az *Új magyar kultúráért* (Bp. 1948. Szikra) című kötetből. Keletkezésének ideje: 1948.

A marxista kritika feladatai. A *Fórum*ban, 1949-ben megjelent tanulmány rövidített szövege. Eredetileg előadás az MDP Politikai Akadémiáján.

Déry Tibor 60 éves. Irodalmi Újság, 1954.

Madách tragédiája. Szabad Nép, 1955.

A „Thália" alapításának 50. évfordulójára. Csillag, 1955.

Az emberi szubsztancia – ellenállásban. Déry Tibor 70. születésnapjára. Die menschliche Substanz in Widerstand, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1964. Fordította: Tandori Dezső

Tóth Aladár zenekritikái. A *Tóth Aladár válogatott zenekritikái* (Bp. 1968. Zeneműkiadó) című kötet előszava. Keletkezésének ideje: 1967.

A filmművészet az új magyar kultúráért. Filmkultúra, 1968.

Ady jelentősége és hatása. Új írás, 1969.

Magyar irodalom – világirodalom. Kritika, 1969.

A Tanácsköztársaság kultúrpolitikája. Társadalmi Szemle, 1969.

Az irodalomtörténeti periodizáció. Irodalomtörténet, 1969.

Bartók és a magyar forradalom. Részlet a Tanácsköztársaság zenei politikájáról című interjúból. *Magyar Zene,* 1969.

Tárgymutató

A mutató azokat a fogalmakat tartalmazza, amelyeket a Szerző a szövegben bővebben kifejt, illetve amelyek egy-egy irodalomtörténeti, esztétikai stb. probléma kifejtéséhez szükségesek. Az összetett fogalmak a mutatóban csak egyszer – az összetétel első tagja szerint – szerepelnek.

A

ábrázolt világ szűk horizontja 156
abszolutizmus 314
abszolút 132, 133, 134
abszolutum 135
absztrakt 94
– azonosság 579
– egyediség és extremitás 580
– művészet 468
Ady egyénisége 514
– egyszerűsége 54
– éleslátásának univerzalitása 174
– Én-felfogása 172
– és a forradalom 46
– – a világirodalom 609
– forradalmisága 167, 256, 337
– függetlensége 181
– hatása 35, 77
– hatástörténete 606
– „imaginary portrait"-ja 50
– impresszionizmusa 174
– irodalmi helye 164
– – kompromisszumai 378
– istene 177
– Isten-versei 51
Ady jelentősége 26, 167, 605–611
– képeinek érzékisége 49
– költészetének folytathatósága 34
– – hagyományai 378
– – városi jellege 165
– közönsége 45
– küzdelme az „érdekes" ellen 52
– l'art pour l'art-ja 174
– lírikus prófétiája 366
– magányossága 163
– magatartásának aktualitása 517, 518
– magyar jelentőségének esztétizálása 167
– magyarsága 165
– mint a forradalom nélküli magyar forradalmárok poétája 45
– – a magyar tragédia nagy énekese 158–178
– – misztikus 48, 50
– – „primus inter pares" 167
– nyelvezete 51
– őszintesége 175, 516
– pátosza 607
– „pesszimizmusa" 177

Ady politikai és irodalmi magányossága 169
– stílusa 48
– szimbólumai 49
– szimbolizmusa 174
– szocializmusa 46
– társadalmi és történeti helyzete 169
– új magyar mitológiája 47
– univerzalitása 174
– verscinek személytelensége 50
– viszonya a proletársághoz 46
– – az új francia lírához 172
agnoszticizmus 477
akadémikus katedrafilozófia 485
akadémizmus 533
aktualitás élménye 77
aktuális művészet 468
álforradalmiság 278
alkalmazkodás és a különcség típusai 316
„alkat" 505
álkvalifikáció 314, 315
„államférfiúi bölcsesség" 208
– higgadtság" 210
állandó hatás 612
allegória 68, 94
álművészet 396
álom és valóság 472
álradikalizmus 410
általános szabadság 450
alternatíva 265
„amerikai út" 502
analfabetizmus 316
analízis 31
anamnetikus művészet 98
anarchista egzisztencializmus 581
anekdota 30
angol fejlődés 477, 636
– kultúra hatása 185
antidemokratizmus 344
antik és kapitalista szabadságfogalom ellentéte 388
– szabadságfogalom 386
antikvitás 386, 387
– eszméje 330
– igazi mivolta 485
– morális ideálja 385
antikvitás nyilvánossága 328
– szabadságelképzelése 385
antiszemitizmus 436, 437, 439, 445
– ideológiai gyökerei 444
antitragikus mesedráma 38
anyag és forma 99
apologetika 380
Arany „konstatáló" költő mivolta 424
– költői temperamentuma 422
– lelki világa 430
– realizmusa 421
– szatirikus eposza 423
– viszonya a magyar parasztság problémáihoz 408
Arany-tragédia 431
– oka 508
artisztikus kifinomodás 77
arisztokratizmus 344, 345, 346
„asszimiláns" kérdés 364
„asszonyiság" 74
aszkétizmus 386
ateista 103
átélő szubjektum 298
átéltség hiánya 27
átlag 226
átlagos esztéticizmusba veszett szimbolisták 172
atmoszféra 44, 120
– igazsága 85
„atom"-illúzió 312
atomizált egyén 389
– öntudat 310, 323
ausztromarxizmus 606
avantgarde divat 614
avantgardista esztéta 193
„avantgardista" giccs 395
– irodalom 329, 330
– költészet 193

B

Babits és a kultúra 251
– hatása 56
– idegensége 249
– kétségbeesése és misztikus hite 262

Babits költeményeinek groteszk humora 270
– költői egyéniségének általános körvonalai 249
– – őszintesége 269
– lírai „szemérmessége" 248
– lírájának „hitele" 253
– mint a magyar liberalizmus reprezentatív költője 256
– – „botcsinálta próféta" 263
– népszerűsége 270
– politikamentessége 251 – 252
– tömegellenes állásfoglalása 259
– történetfilozófiája 268
– vallomásai 247 – 270
– váteszi szerepe 262
– verseinek „lírai hitele" 247
– világnézete 258 – 259
– Vörösmarty-felfogása 260
Balázs Béla „aforizmái" 94
– – költészete 124 – 136
– – mint naiv költő, 90
– – misztériumai 88 – 95
– – stílustörekvéseinek lényege 90
– – szimbólumai 71
– – verseinek érzéstartalmai 79
– – – stílusa 80
ballada 78
baloldali értelmiség ideológiai gyengesége 315
barokk 494, 631
Bartók és a magyar forradalom 645 – 653
– – a népiség 646
„belátás" 92
belletrisztika 368
„belső cenzor" 343
belső élet irracionális ösvényei 434
– érzésvilág 381
– forma 129
– monológ 614
– morál 387
bensővé válás 88
bestseller 395
biedermeier 494, 504
Biró Lajos és a forma 29
– – – az erotika 33
Budapest kapitalizálódása 275, 376
– magyarsága 275
burzsoá egyéniség 487
„bűnös Budapest" 277
bürokratizmus 314, 593

C

„cant" 477, 479
centrum és periféria 250
cinizmus 43, 148, 483, 523, 545, 547
citoyen 388
– szabadsága 385
„coincidentia oppositorum" 93
credo quia absurdum est 346

CS

család 150
cselekmény 91, 110, 117, 147
– teljes koncentrációja 109
cselekvés 84

D

dalszerű líra 138, 139
dán népfőiskolai mozgalom 238
dekandencia 172, 370
– antirealista irányai 538
– áramlatai 346
– antirealizmus 372
dekadens balkáni párizsiasság 512
– hangulatok 174
– idealizmus politikai következményei 365
– ideológia 364, 365
– pesszimizmus 368
– – és fajelmélet 361
– világnézet 346
dekoratív ellentétek és megfelelések 110
– felület 66
dekorativitás 633
demokrácia 191, 244, 272, 291, 309, 311, 319, 321, 325, 380

demokrácia demokraták nélkül 323
– és kultúra 307–319
– győzelme 197
– kritikája 315
demokráciaellenes romantikus magatartás 324
demokratikus átalakulás 333
– forradalom 170, 279
– ideológia győzelme 373
– kultúra 319
– szabadság és közélet hiánya 343
demokratizmus 319
Déry alakjainak pátosza 522
– epikai kompozíciója 557
– írástudásának evokatív hatalma 558
– mint moralista 581
– világa 581
destinée 27
dezilluzionizmus 147
dialektikus materializmus 334, 489
– valóság 391
dialógus 70
„dicsőséges forradalom" 321, 476, 484
diktatúra 259
direkt jellemzés 69
dogmatizmus 527
„dolog" 104
dologi jelleg 138
Dosztojevszkij emberei 114
– „naturalisztikus káosza" 113
– regényei 113
– világa 116, 117
döntés szükségszerűsége 266
dráma 70, 82, 92, 118, 394
– alapelvei 219
– belső formája 93
– mint konkrét szimbólum 69
– pragmatikus szükségszerűsége 83
– szuggesztiója 31
– világa 69
drámai architektúra 129
– belső forma 130
– forma 93, 297
– – analízise 69
drámai forma és az extenzív totalitás 117
– létezés 123
– mese 129
– motívumok 224
– nyelv 129
– „objektivitás" 138
– princípium 219
– stilizálás 93
– szimbolika 69
– szükségszerűség 110
– tudatosság 69
drámaiság 83
dramatic lyrics 53, 78
„durée réelle" 92
dzsentri 345, 363, 620, 642, 643
– irodalom 640
– és dzsentroid ideológia 477, 501
– – – irodalom 358
– kapitalizmus 639
– kultúra 574, 584, 585, 653
– Magyarország 365, 377, 431, 436, 501, 511, 642, 646
– – önkritikája 621
– provincializmus 622
– reakció „népiesítése" 511
dzsentroid életforma 363
– kultúra hatása 479
– – uralma 480
– Magyarország reakciós világszemlélete 487

E

Egész 79
egzisztencializmus szabadsága 389, 390
egyén és társadalom valóságos összefüggései 169
– kétségbeesése 303
– tragédiája 349
egyéni átéltség 169
– élet 296
– és politikai líra 302
– sorsok közötti dekoratív megfelelések 111
egyénileg kiúttalan helyzet 304
egyéniség 395

egyenlőség és szabadság 309, 313
– elve 388, 389
egyenlőtlen fejlődés 636
Egyes 139
egyes ember és a társadalom 348
egyetemes nemzeti jelleg 354
„egyke" 153, 154, 188
egyszerűség 86, 105
„elavult" haladáseszme 567
elégia 138
„élet" kauzalitásai 115
élet konkrét gazdagsága 328
– „mély irracionalitása" 434
– metafizikai lényege 93
életintenzitás 73
„eleven élet" 116
„elhajlás" 409
elit 315
elit-elmélet 323
ellenforradalmi korszak 337, 491
– – irodalomszemlélet 494
– – „szellemtudománya" 493
ellenforradalom 277, 278, 313, 315, 331, 337, 361, 413
– hivatalos irodalma 337
ellenséges külvilág 248–250
ellenzéki irodalomszemlélet 494
„ellenzéki" világszemlélet 450
ellenzékiség 449, 450
élmény 47, 54, 113, 169
– közlésének művészete 64
élményképesség 381
elnyomók és elnyomottak viszonya 478
elnyomorodott Én 328, 329
elv és cselekvés 484
elzárkózó Én 330
ember és sorsa 70
– – természet szembenállása 138
– – világ 99
– irracionalista felfogása 550
– szabad ideje 311
emberek és emberi viszonyok 93
– közötti társadalmi összefüggés 308, 312
emberi elem 328
– elidegenedés 578
emberi gazdagság 61
„emberi jogok" 387
emberi kiteljesedés 330
– lélek akcidenciája 110
– lényeg 109
– lét 330
– sorsok egyéni kiteljesedése 525
– szabadság konkrét előfeltételei 385
– szubsztancia megőrzése 581
empirikus élet 82, 85, 104, 144
– hangulat 135
– valóság 106, 147
empirisztikus „tény" 371
empirizmus 368, 498
Én 63, 65, 67, 142
– akciórádiusza 248
– belső élete 248
– és külvilág sajátos viszonya 169
– – a világ 113, 138, 169
– közvetlenségi prioritása 101
– magányossága 253
– önszemlélete 403
– szilárdsága 63
– tudatalatti rétegének feltárása 329
Én-felnagyítás 173
Engels-féle „realizmus győzelme" 510
epigon 380
– irodalom 336
epigonság 336, 382, 533
epika 356
epikai forma 297
– hitel 422
epikus „objektivitás" 138
eposz felújítása 619
„épp-így-lét" 587, 588
érdek és „végcél" dialektikája 529
eredetiség 137
erósz 140
erotika 42
érték 610
„értelem" 94
értelmiség 316, 319
– problémája 363
– tendenciája 292

érzésvirtuozitás 381
esszé 461, 463, 471
esszéizmus 495
„eszmék reformja" 236
„észfeletti" happy end 561
„esztéta" Arany 410
esztéta individualizmus 318
– művészet 57
– típusa 57
esztétaság 290
esztéticizmus 498
esztétikai irracionalizmus 497
– kritika 354
– szemlélet 491
– törvény 536, 537
esztétikum 411
etika 145
etikai élet 87
európai dekadencia 359, 487
experimentum 27
expresszionizmus 355, 497, 529
extenzív gazdagság 85, 86, 117, 522

F

faculté maitresse 130
fajelmélet 184, 281
falu és város elkülönülése 310
– – – elválasztása 308
– – – szembeállítása 189
– – – viszonya 196
falukutató mozgalom 367
– irodalom 198, 366
fasizmus társadalomszemlélete 324
fatalizmus 309
fegyelem kérdése 305
félelem a tömegtől 259–260, 280
felületek művészete 64
felszabadulás 339, 447, 453, 455, 464, 468
fetisizáció 494
film és eredetiség 602
– nyelve 597
filozófia társadalmi szerepe 485
filozófiai kultúra hiánya 37
– pátosz 388
folklór 372
„fontolva haladás" 166
„fordulat" 447
forma 96, 97, 132
– és anyag 30
– mint értékelés 64
formai fanatizmus 166
– tökéletesség 381
formális demokrácia 313, 320, 322, 330, 331
– – ellentmondásai és korlátai 309, 314
– – válsága 324
– – – és a fasizmus 350, 401
– – – – az ideológiai válság 326
– – világválsága 321
– egyenlőség és szabadság 313
– szabadság 396
formalizmus 543
forradalmár és privát ember 176
forradalmi átalakulás 517
– demokrácia 205, 213
– demokratikus ideológia 345
– elit 365
– és haladó író összefüggése és különbsége 510
– fordulat feladatai és eszközei 460
– ideológia 193, 194
– író fogalma 508, 509
„forradalmi" kritika 535
forradalmi munkásmozgalom 204, 205
– munkásság irodalma 338
– – világa 524
„forradalmi romantika" 211
forradalmi terror 595, 596
forradalom 45, 171, 205, 328, 516, 539
– és kultúrforradalom 365
– nélküli átalakulás 255
földmunkáspárt 233
„fölfelé asszimilálódás" 436
főváros kulturális vezetőszerepe 275
fővárosi és a vidéki irodalom és kultúra egymásmellettisége 276
– irodalom létjogosultsága 276

francia forradalmi demokrácia 210
– iránydráma 39
– irodalom egysége 335
– szindikalizmus 606
– szürrealizmus 506
frázis 257
freudizmus 202

G

„gátlás" 202, 203, 204, 210
gazdasági alap és kultúra 309
– és kulturális monopóliumok 309
„Gegenwart" 89, 93
gesztus 70
giccs 310, 395, 396, 397
giccstermelés 398
gondolati tartalom kifejezése 38
gondolatok drámai kifejezése 37
görög szobrászat 330
– tragédia 330
görögök „szigorú építettsége" 112
groteszk 144

H

hagyomány és forradalom viszonya 460
– létezése és jogosultsága 354
„hagyományos" kultúra 317
haladás 508, 509
– fogalmának konkretizálása 510
haladásellenesség 360, 362
halálhangulat 361, 346, 347, 348
hamis arisztokratizmus 310
– közvetlenség 463
– öntudat 296
– pacifizmus 281
hangulat 63, 100, 104, 113, 120, 134, 139, 145, 219
– és szenzáció 64
– szépsége 102
„hangulatok" 99
hanyatló osztályok „tragikus világnézete" 512
happy-end 300
harc az emberi szubsztanciáért 580
„harmadik út" 340, 345, 361
– gondolati kijelölése 461
„hatalomvédte bensőség" („machtgeschützte Innerlichkeit") 343, 380, 382
„hatásos" jelenet 219
„hazafiság" 165
heroikus pesszimizmus 360
„heroikus realizmus" 346
heroizmus 83
hic et nunc 114
– kauzális szükségszerűsége 115
„hígmagyar" 186, 242
himnusz 138, 298
„hirtelen hőstett" 135
„hitelesség" kérdése 425
hitlerizmus 281
hivatalos irodalom „persecutor esztétikája" 276
– liberalizmus polgári képviselői 255
– magyar liberalizmus 254
„honnan" 283
– és „hová" viszonya 370
„hová" 283
„hősi pesszimizmus" 482
humánum világa 468
humor 571

I

Ibsen szimbolikussága 71
idea valósága 84
– és a valóság vizionárius egysége 83
idealizmus 116
idill 300
– utáni vágy 262
Illyés Gyula kultúrfilozófiája 191
– társadalomtudományi műveltsége 193
– „városellenes" állásfoglalása 192
„immanens" megértés 506
impasszibilité 33

imperialista dekandencia 549
– fejlődés 323
– ideológia 323
– korszak és a pozitivizmus 494
– korszak magyar irodalma 164
imperializmus 207
– fejlődési perspektívája 202
impresszionizmus 65,67
impresszionizmus 65, 67
impresszionisztikus látásmód 32
indirekt jellemzés 69
individuális lét 139
individualizmus 301, 398, 399
intellektuális dialektika 38
– fiziognómia problémája 526
intenzitás 88
intenzív gazdagság 85
– külvilág 248
– teljesség 522
invenció teljes szabadsága 394
„irány" 62
„irányítás" 403, 404, 405
irányzatok harca 467, 505
irányított művészet 384–406
írástudók általános feladata 283
– felelőssége 179–195, 282, 283, 286, 517
író történelmi értékelése 442
irodalmi etika 554
– evolucionizmus 431
„irodalmi forradalom" 255, 256, 276
irodalmi hagyomány kérdése 460
– kultúra 457
– színvonal és népszerűség ellentéte 531
irodalom általános tendenciája 292
– egységének fogalma 335
– és az ember megcsonkítása 329
– és demokrácia 320–334
– és közélet viszonya 18
– és közönség egészséges viszonyának alapja 456
– és közönség helyzete 458
– és olvasóközönség 466
– esztétikai integritása 166
– felelőssége 278
– integritásának védelme 348
– szociális tartalma 166
– társadalmi hivatása 181
irodalomtörténeti periodizáció 504, 631–644
irodalomtörténet feladata 499, 505
„irodalomtörténeti gettó" 439, 441, 445
írói magatartás megváltozása 447
– nagyság 284, 342
– önnevelés 459
– pesszimizmus 349
irónia 571
irracionális alkotások 535
„irracionalista végzet" 434
„irracionalitás" 434
irracionalizmus 362, 471, 527, 567
– lírája 359
ízlés fejlődése 457
izolált Én 252–254
– Én mint a kapitalista társadalom terméke 252
– Én öntudatossága 252

J

jelen és örökkévalóság 89
jelenségek érzéki felülete 467
„jóhiszemű idealizmus" 188
Jókai elbeszélő stílusa 151
– és az „alsó osztályok" 151
– ideálja 149
– kiábrándulása 182
– költői világa 150
– ortodoxiája 150
– regényei és a mese 151
– világának korlátoltsága 151, 152
– – féle modern család 151
Jugendstil 608
„juste milieu" 210, 211, 212, 213, 216

K

káosz 114, 163, 214, 280, 329
„kapások felkelése" 361
kapitalista fejlődés és az atomizált tudat 348

kapitalista gazdasági fejlődés egységesítő hatása 276
– kultúra alapvető fejlődési vonalai 309
– – anyagi alapjai 309, 310
– – és a kapitalizmus bírálata 193
– – hamis végletei 316
– – mint a művészet zsákutcája 403
– külvilág radikális elutasítása 397
– „szabadság" hatása a művészetre 398
– társadalom centrális világproblémái 225
– – egyéne 252
– – művészetellenes tendenciája 290
– termelési rend és az emberi sors 387
kapitalizmus apologetikája 509
– irodalma 395
– prózája 396
„kép" 93, 99
kép és az ábrázolt érzés viszonya 94
keresett primitívség 105
két világ 73
kétségbeesés szabadsága 304
kétségbeesett optimizmus 269
kifinomodás 88
kincstári optimizmus 546
klasszicisztikus dráma 109, 110, 111, 112, 120
klasszicizmus 23, 110, 111, 112, 118, 120
klasszikus német filozófia szabadságfogalma 388
kolorisztikus kompozíció 69
kommentárral ellátott élőkép 572
kompozíció 85
konkrét konfliktus atmoszférája 225
„konstatáló költő" 422, 425
kontemplatív intellektualitás 601
kontinuitás 592
korszakok a priori fetisizálása 631
Kosztolányi jelentősége 27
– mint esztéta 28
– – legenda 412
„kozmikus imperializmus" 187
kozmikus világösszefüggés 79
költészet hontalansága 300
– ősi formái 96
költő Énje 169
– önnevelése 302
– szerepe a felszabadult nép életében 291
– „társadalomfelettisége" 293
– tudatossága 295
– vátesz szerepe 264
költői becsületesség 266–269
– egyéniség „szentsége" 300
– elhivatottság és tudatosság 306
– élmény 290
– formák elmélete 145
– mélység 131
– „motívum" 48
– nagyság és tisztánlátás 180
– szabadság 303 304
– szubjektivitás 170
– utópia 418
költőiség 88, 145
könyvdráma 394
közélet 296, 403
– degradációja 330
Közéleti ember 318
– – és magánember mesterséges elválása 327
közélet és irodalom eltávolodása 482
– – – összefüggése 181
– semmissége 330
„középosztály" problémája 363
köznemesség politikai vezető szerepe 423
közönség megteremtése 459
közönségnevelés 460
közönyösség 343
közösségkeresés 75
központosított munka létalapjai 324
közvetett demokrácia 321
közvetlen demokrácia 320, 322, 325, 327, 328, 330, 331
– és közvetett demokráciák ellentéte 320
– kapcsolatok a művész és közönsége között 403, 404

közvetlenség 86
– és a közvetettség elvont ellentéte 248
– kultusza 455
kritika 460, 461, 462, 463, 464
– felelőtlensége 555
– pártszempontjai 464
kritikai impresszionizmus 534
– realizmus 531
kritikus 464
– feladata 541
kultúra 82, 311, 313, 315, 316, 327, 331
– alapjai 311, 469
– „eltömegesedése" 315
– válsága 313
kulturális élethez szükséges szabad idő 314
– hanyatlás 311
„kultúrfölény" 242
– ideálja 625
kultúrpolitika 313, 318
„külföldi kapcsolatok" 501
különbségek drámái 60
külső élet empirikus kényszerei 87
– – 91
külvilág 248, 249
– objektivitása 400
küzdelem a klasszikus „nagy stílus" ellen 23
kvalifikáció kérdése 314

L

l'art pour l'art 257, 377, 384, 465
lakáj-filozófia 69
lélek erkölcsi szabadsága 387
lelki érzékenység 381
lélek etikai tudatossága 83
– extenzív teljessége 117
– igazsága 99, 105, 132
– keletkezésének mítosza 139
– kozmikus keletkezése 140
– – korszakai 139
– kozmosza 100
– legendája 98, 99, 100, 101
– lényege 97, 116
lélek szükségszerűségének érzése 87
– valósága 114
– világa 99, 100
„lélektelen" és „átlelkesült" 142
lelki déracinék 41
– kultúra 78
lelkiismerete mint az erkölcsi szabadság megtestesülése 389
„lényeg" 69
lényegiség és élet 89
lét győzelme a tudat felett 453
– spontaneitása 453
liberális ideológusok szellemi védtelensége 315
liberalizmus 212, 258, 259, 265, 279
– okos embere 265 – 266
lineáris kompozíció 69
líra 96, 97, 297, 355, 359, 609
– formája 169
– mint a magyar irodalom vezető műfaja 413, 507
lírai helyzet 357
– igazság 174
– nagyság és demokrata következetesség 413
– szimbolizmus ereje 171
– vallomás hogyan-ja 248
lírikus distancia 89
– Én 248
lírikusság 56

M

„machtgeschützte Innerlichkeit" („hatalomvédte bensőség") 343, 380, 382
Madách antidemokratizmusa 564
– és az illusztráció 37
– nemesi liberalizmusa 566
– tragédiája 560 – 573
– világképe 564
magány 80
– 139
magányos Én 329, 453, 454
– – autonómiája 450
magányosság 142

magányosságélmény 262, 253
magyar akademizmus 493
– arisztokrácia 363
– demokrácia 272, 273, 281, 282, 306, 341, 342, 436, 449
– – gyengeségei 197
– – megteremtése 272
– – sorsa 190
– dráma 37 – 40
– – és regény konkrét stílusproblémái 508
– – fejlődése 89
– dzsentri 575
– egyetemek iskolás akadémizmusa 506
– epigonizmus gyökerei 463
– értelmiség és a magyar valóság 358
– és a szomszédos nemzetek viszonya 277
– – külföldi irodalom régi stílusú összehasonlítása 496
– esszéizmus 497
– falu világa 60
– fejlődés 355
– – „porosz útja" 511
– – sajátossága 477, 509
– – *van*ja és *legyen*je 608
– felszabadulás 286
– filozófia 479
– – hiánya 471, 506
– filozófiai kultúra hiánya 498
– – – sajátszerűsége 475
– forradalmi demokrácia 170
– gondolati kultúra gyengesége 506
– ideológiai fejlődés 278, 481
– impresszionizmus 65, 66
– intelligencia és a forradalom 364
– irodalom egysége 335 – 352, 373
– – ellenzéki jellege 448
– – és a nagy orosz irodalom 241
– – „fölénye" 242
– – kettéválása 354
magyar irodalom központi alakjai 408
– – szerepe 272
– – újjáértékelése 414
– irodalomtörténet elméleti és gyakorlati újjáértékelése 460
– – periodizációja 503
– – revíziója 408, 409, 491 – – 513
„magyar józanság" mint ideál 280
magyar kapitalizmus 337, 376, 637, 638
– – gyors fellendülése 275
– – kialakulása 164
– kompromisszum 480
– költészet állítólagos pesszimizmusa 347
– kritika 464
– kultúra 45
– – afilozofikus, antifilozofikus jellege 473
– – fejlődése 470, 471
– kulturális hanyatlás kezdete 361
– „kultúrfölény" 565
– liberális nemzeti humanizmus 259
– líra vezető szerepe 481
– mesevígjáték 38
– modernség 126
– múlt 171
– munkásság 369
– munkásmozgalom ideológiája 480
– munkásosztály 190
– nagyság 281
– nem-cselekvés 134
– nem-cselekvő 135
– nemesi liberalizmus kérdése 569
– nemzet fogalma 478
– nemzeti élet igazi kérdései 283
– – jellem 472, 474
– – lét 483
– – liberalizmus 259
– nép belső felszabadulása és a nemzeti függetlenség 285
– – nemzetközi sorsa 483

magyar népdalkutatás 584
– népi irodalmi mozgalom 353
– – művészet értéke 584
– „népiesek" 229, 237
– népiesek „parasztszindikalizmusa" 237
– – sorsa 246
– oblomovság 484
– paraszt 373, 417
– paraszti lét 370
– parasztság 369
– – gyengeségei 374, 422
– – naiv eposza 432
– pesszimizmus 479, 488
– polgári demokrácia 198
– – – vezető rétege 200
magyar polgárság 358
– – osztálykompromisszuma 254
– proletárdiktatúra 594
– provincializmus 621, 622
– radikalizmus 243, 279
– realizmus 369, 508
– „reálpolitika" 482
– regény 556
– sovinizmus 281, 565
– „szellemtudomány" 493, 511
– szocialista realizmus 552
– társadalmi élet 337
– – lét 482
– történelem és irodalomtörténet demokratikus revíziója 441
– – progresszív tendenciája 284
– tragédia 158, 161, 176
– városi demokrácia 281
– – polgárság fejlődésének gyengeségei 373
– „viktoriánizmus" 380
– zene 653
– – különleges helyzete kultúránkban 583
magyarországi demokratikus törekvések 273
– fejlődés „porosz útja" 509
„magyaros" ideológiák 34
magyarság nemzeti léte 346
– válaszútja 179
Márciusi Front 234
marxista dialektika 465
– esztétika 510, 552, 553
marxista filozófia „pártosság"-felfogása 497
– irodalomszemlélet módszere 353
– kritika 465
– – feladatai 532–555
– kritikus politikai felelőssége 553
marxizmus 64, 160, 205, 270, 484, 525, 540
– leninizmus jelentősége a magyar kultúrában 184
„második természet" 549
maximum-meghatározás 68
„megalapozott légvár" 23
megalkuvás és a különcség kettőssége 311
meghatározatlan tárgyiasság 600
megszégyenítés és katarzis 595
megszokottság atmoszférája 31
„mélymagyar" 242
– konzervativizmus 410
„mélymagyarság" 411
„mélymagyar-hígmagyar" elmélet 340
– ellentét 242
– – veszélyessége 293
„mélypszichológia" 434, 522
mese 96, 97, 98
mesterkélt eposzi tradíció 427
meta-etikus drámák 83
metafizikai lét 80
miliő 120, 146
Mindenség 139, 140
„minőség forradalma" 361
„minőségi szocializmus" 309, 340
miszticizmus 89
misztikus 48, 99
– életegzegézis 48
– életérzés 80
– lényegélmény 80
– remény 261
modern antirealizmus kultusza 370
– ateisták miszticizmusa 103
– dekadencia költészete 173
„modern demokrácia" 149

modern élet útvesztője 401
– individualista élet 330
– irracionalizmus álfilozófiája 479
– költői sors 425
– kultúra belső ellentmondásai 191
– lélektani irodalom 531
– liberális világnézet 265
– liberalizmus 266
„modern" Magyarország 150
modern művészi szabadság bírálata 401
– – – korlátai 396
– pesszimizmus mint arisztokratikus világnézet 349
– polgári individualizmus 300
– – kultúra 312
– – világnézet 219
– túlérzékenység 430
modernizmus 590
„modernség" 171
modor 67
Molnár Ferenc drámái 146
– – humora 144
– – írói egyénisége 143
– – mint „magyar remekíró" 435
monopolkapitalizmus 322, 323
moral insanity 147, 148
morálfilozófia 453
morális cinizmus 368
– „rendetlenség" 453
Móricz Zsigmond Arany-kritikája 423
– – és a népi mozgalom 355
– – – – reakciós utópia 284
– – illúziói 231
– – novellái 60–61
– – reformizmusa 240
múlt és jelen 250–251
– – – viszonya 495
– mechanikus „modernizálása" 536
munkás és gép 316
munkáskérdés 336
munkáskultúra 245, 317, 318
munkásmozgalom 311, 312, 313
– felszabadító ereje 372
munkásmozgalom példaadó szerepe 312
munkások és parasztok viszonya 189
munkásosztály 162
– hivatása 176
– perspektívája 348
munkássajtó 167
munkásság szerepe 246
műalkotás viszonya a maga közönségéhez 392
műalkotások társadalmi genézisének kérdése 532
műeposz 417, 418, 427
műtermi tökéletesség esztéta önhittsége 298
művek axiológiája és történetfilozófiája 136
műveltség privilégiuma 318
művész és közönség kapitalista kapcsolata 397
művész és közönsége 394
– ösztönélete 390
– teljes szubjektív szuverenitása 400
művészet és közélet 390
– – közönsége 393
– – tudomány elszakadása az élettől 312
– – világnézet 540
– helye a társadalomban 298
– feladata 598
– immanens tökéletessége 402
– modern szabadságának jellege 395
– történetfilozófiája 298
– törvényei 96
művészetellenesség 298
művészi egyéniség 396
– értékelés 533
– érzékenység 463
– fantázia szabad mozgása 289
– forma 30, 297, 534
– közvetlenség kultusza 460
– lelkiismeret 96
„művészi" lelkiismeretesség 99
művészi „megoldás" 107
– nevelés új programja 317
„művészi provincializmus" 400

művészi realizmus 468
– szabadság 395
– – és a szabadság általános kérdése 405
– – – – túlfeszített szubjektivitás 396
– – kérdése 390
– – „mozgási tere" 393
– – régi és új fogalmának alapvető különbsége 392
– szuverenitás 396
„művészi" tökéletesség 97
művészietlen élményelemzés 80

N

nagy epika 132
– francia „naturalisták" éleslátása 147
– „konstatáló" írók 424
– költők jelentőségének titka 159
– művészet és demokrácia összefüggése 646, 647
– realisztikus ábrázolás alapvető kategóriái 371
– realizmus 349, 370, 372, 400
„nagy" regény 146
„nagyipari" jellegű irodalom 358
nagyvárosi magány 252
naiv eposz 427
naivság 126
napi prakticizmus 295
naturalista irodalom epigonizmusa 368
naturalizmus 23, 143, 219, 373, 467, 538, 543, 575, 614
nem analizált intellektualitás 600
nemesi kultúra 309
„német fajiság" 185
német fasizmus 281
– fejlődés 112, 480
– imperializmus 277
– naturalizmus 575
– parasztforradalom 196
– szellemtudomány 494, 506
németellenesség 447
Németh László idealista filozófiája 240
– – „mélymagyar-hígmagyar"-elmélete 198, 361
– – mint romantikus antikapitalista 243
németség 128, 130
nem-kapitalista sziget 394
nemzet és nép szembeállítása 159
– társadalmi arculata és filozófiai kultúrája 473
nemzethalál filozófiája és poézise 487
nemzeti apoteózis 421
– arculat 474
– élettel való összeforrottság 158
– érzés és sovinizmus 318
– és szociális demagógia 278
– hagyományok 317
– jelleg 159, 474
– költő és a „dekadens" 176
– kultúra 365
nemzeti lelki alkat 475
– lelkiismeret 275
– lét 160
– megújulás központi kérdései 416
– sajátosság 159
– vonások 472, 475
nép spontán mozgalma 490
– szellemi felszabadulása 231
népballadák monumentális egyszerűsége 54
népdal 98, 99
népélet 315
népfelszabadulás 300
népfőiskola 237
– kérdése 236
népfőiskolai mozgalom 314, 365
népi demokrácia 331, 455
– – elve 401
– – kultúrpolitikája 402
– ellenzék 511
– eposz tematikája 419
– és „urbánus" irodalom hamis és káros kettőssége 373
– felszabadulás 336
– forradalmárok 313
– hagyományok 317

népi irodalom 338
– – dzsentroid változata 512
– – fejlődése 356
– – igazi értékei 461
– – kettőssége 372
– – létrejötte 443
– írók és urbánusok harca 338
– – feladata és felelőssége 340, 341
népi írói mozgalom 461
– írók kritikája 444
– – mozgalma 498
– – – és a magyar irodalom 354
– költészet új tartalma 417
– kultúra 317
– – perspektívája 318
– mozgalom és a munkáskultúra 372, 373
– öntudat 347
– realizmus kifejlődése 371
– romantika 498
– tartalmak 318
„népies" irodalom 279
– mozgalom 197, 353
– – és Gömbös 243
– – és irodalom 278
– tendencia 318, 408
„népiesek" 197, 229, 280, 282, 293
– demokratikus törekvései 201
– és a „fajelmélet" 198
– provincializmusa 281
népművészet 584
Neue Sachlichkeit 368
népzene felfedezése és zenei alkalmazása 584
nihilizmus 56, 531, 543, 544, 555
„nil admirari" attitűdje 133
normális kapitalista közélet képmutatása 312
norvég irodalom naturalizmusa 575
nóta 257
novella 29, 30, 31
novella és anekdota 30
– objektivitása 32
– stílusa 31
– szuggesztiója 31
– világnézete 33

NY

nyilasmozgalom 242, 243, 244
Nyugat irodalmi forradalma 355, 358, 375
– nyelvújítása 471
– epigonság 449
– forradalom történelmi érdeme 443
– nemzedék irodalma 461
nyugati dekadencia arisztokratizmusa és antihumanizmusa 361
– – irracionalista álfilozófiája 480
– – – nihilizmusa 501
– dekadens líra 257
– – költők 257
– fejlődés 507
– kritika 495
– nagyvárosi irodalom 279
– orientáció elleni küzdelem 510
– társadalmi fejlődés 161
„nyugatosság" iránya 501

O

objektív ábrázolás plaszticitása 297
– formák 297
– művészi szabadság 398
objektív valóság és a személyes lét 160
– – tükrözése 296
óda 138, 298
„Odaát" 141
okos kompromisszum 258
„okosság" 434
okosság és a lírai érték 59
optimizmus 228
– lírája 359
ordentliche und unordentliche Reue (rendes és rendetlen bűnbánat) 453
„organikus" fejlődés 254
orientálódás kérdése 277
orosz demokrata irodalom közvetlen és közvetett befolyása 273
– fejlődés 476, 484, 507
– filozófia 476

orosz forradalom győzelme 510
– irodalom 353, 613
– – egysége 335
– – világhatalma 617
– parasztság 239
– regény 417
önelégült esztétaság 483
önmagába zárt Én 405
„önsegély politikája" 230
öntudatlanság kultusza 449, 450, 454, 460, 463
„örök dallam" 578
„örök" forma 92
„örök forradalom" 180
ösztönök korlátozatlansága 390
ösztönösség 493

P

paraszt- és munkáskultúra 404
paraszt mint a költészet alanya 353
– – hős 418
paraszti demokrácia 217
– értelmiség 355
– korlátoltság 245
– Magyarország megszületése 417
– realizmus 418
– szűklátókörűség 281
parasztfelszabadulás 282
parasztforradalom 235, 274, 365
paraszti-plebejus szellem 416
parasztkérdés 336
pártköltő élményvilága 303
parasztkultúra 317
parasztmítosz 238
paraszt-radikalizmus 280
parasztromantika 501
parasztságból származott írók 355
parasztszindikalizmus 246
parasztság felszabadulása 240, 274
paródia és tragédia széthúzása 224
parasztság igazi felszabadulása 373
– osztálydifferenciálódása 233
– szellemi kultúrája 236
párt és költészet viszonya 287
párt és pártköltő 300, 304, 305
pártköltészet 287–306
pártkritika kérdése 464
pártköltő 405
– életműve 302
– fejlődési lehetőségei 306
– helye 293
– kérdései 297
– mint partizán 304, 405
pártköltők 287, 298
pártosság 543, 544, 586
„parttalan realizmus" 588
pátosz 263
periodizáció 504, 631, 632
perspektíva 270, 546, 562
perspektívátlanság 346, 348, 362, 368, 523, 545
– művészi következménye 371
pesszimista dezilluzionista irodalom 349
– költészet jogosultsága 562
pesszimizmus 261, 269, 346, 347, 348, 361, 362
– lírája 359
Petőfi és a világirodalom 610
– – Ady származási ellentéte 177
– – Arany tisztánlátása 424
– lírizmusa 424
– politikai versei 170
– radikalizmusa 418, 643
– republikanizmusa 422
– tevékenységének objektív tragédiája 300
pillanat rabszolgasága 63
plakát 289
plakátköltő 301
platonizmus 84
poéte littéraire 26
pogányság 140
„poétikus" nyelv 38
polgári demokrácia 197, 208, 215, 318
– – veresége 197
– demokrata perspektívák 208
– demokratikus forradalom 254, 476
– demokratizmus 214

polgári életösztön 526
– forradalom 255, 477
– gondolkodás agnoszticizmusa 313
– humanizmus 603
– intelligencia 254, 255, 257, 258
– írók 253
– realizmus 544, 577
– sajtó története 440
polgári szociológia 315
polgárosodás 367
polgárság és nemesség osztálykompromisszumának ideológiája 477
politikai világa 329
– cinizmusa 607
– cselekvés 232, 233, 237, 239
– költészet 295, 298
– költő 293, 297
– radikalizmus 418
– regény 579
politikamentes reformizmus 280
politikum 173, 303
ponyva 395, 396, 457
„porosz út" 502, 512
poroszutas fejlődés 478, 637
pozitív hős 545
preromantika 494, 504
primitív életöröm 55
– érzésvilág 78
primitívség 126
princípium differentiationis 85
– stilisationis 83
privát egzisztencia 160
privatizálódás 434
progresszív forradalmi propaganda 207
proletár aszketizmus 528
– osztályösztön 527
– szempont 408
proletárdemokrácia 324
proletárdiktatúra hatása a kultúrára 629
– proletár demokratikus alapjai 322
proletárforradalom győzelme 203
proletariátus osztályharca 417
proletarizálódás 367
proletárság ideológiája 116
proletkult 539
propaganda 384
propagandavers 289
prousti időtechnika 522
– pszichológia 522
provincialitás 618
provincializmus 280, 318, 496, 506, 621
– és a világtörténeti szempontok küzdelme 625
– hamis értelmezése 613
– leküzdése 619
„pszichikai egyéniség" 117
pszichologikus mélység 96
publicisztika és bellesztrika összeolvadása 368
publicisztikai aszkézis 369
„puszta egzisztencia" 221
puszta individuum 112
– „intellektualitás" 106

R

racionalizmus lírája 359
radikális demokrácia 259, 272
– írók politikaellenes álláspontja 235
– paraszti értelmiség 245, 364
„raptus" 93
„ratio" 94
– és „intellectus" különbsége 93
reakciós fajpolitika 258
– magyar „impérium" 242
realista 89
realizmus 219, 370, 372, 468, 522, 538
„realizmus diadala" 465, 466
„realizmus" és a nem-cselekvés összefüggése 472
realizmus fogalmának új meghatározása 497
„realizmus győzelme" 533, 534, 568
realizmus problémái 421
reakciós miszticizmus 498
„reálpolitika" 473, 512
– kérdése 484
„reálpolitikai" eredmény 255

reformizmus 480
reformkorszak 415, 416, 417, 458
– eposza és drámája 417
regény 427
régi írók nagysága 542
– és új legendák ellen 407–414
– paraszti kultúra romantikus dicsőítése 245
„rend" 214
rend művészete 67
rendes és rendetlen bűnbánat 453
reneszánsz 318
revizionizmus 480
rokokó 632
romantika 41, 213, 381, 399, 635
– elvont idealizmusa 147
romantikus idealizmus 598
romantika „irodalmi forradalma" 381
– Shakespeare-utánzása 70
romantikával való leszámolás 245
romantikus antikapitalisták 359
– antikapitalizmus 238, 239, 240, 244, 245, 246, 279, 281, 509, 511
– kultúrkritika 309, 311

S

„sachlich" összetartozásának pátosza 125
Schicksal 27
„schlechte Unendlichkeit" 104
Senhsucht 27
Shakespeare „gazdagsága" 112
– kompozíciójának mélysége 111
– stílusa 112
– szimbólumai 70
shakespeare-i kompozíció 85
skandináv irodalom 508, 613
„sors" 27, 110, 551
sors tudatossága 83
sors-prioritás 110
sorsviszony 129
spontaneitás 454, 455
stilizálás 113, 117
stilizáló fikció 93
„stilrealizmus" 588
stílusegység dogmatikája 522
stílusmeghatározás 82
sűrítés 93

SZ

szabad alkotás 391
szabad emberek közvetlen demokráciája 330
– idő 314
– művészet 384–406
– művészi invenció túlhangsúlyozása 395
„szabad verseny" 316
szabadság 330, 385, 386, 387, 389
– eszméje mint társadalmi eszme 386
– görög formája 330
Szabó Dezső irodalmi helyzete 355
– – kapcsolata a parasztsággal 355
– – romantikus antikapitalista társadalomszemlélete 359
„szakember" 323
szakemberek világirodalma 611
szakítás a hivatalos irodalommal 256
– és folytonosság 458
szatíra 571
szcenikai költészet 90
szecesszió 608, 632, 633, 643
szegényparaszti álláspont 408
szekták 235
szektarianizmus 624
szektariánus ideológia 527
szektás aszektizmus 522
szektaszellem 301
szekularizált teogónia 97
„szellem" 292
– és valóság szembenállása 370
Szellem és Valóság viszonya 450
szellem gőgös önkultusza 293
„szellemi állatvilág" 227
szellemi arc 600
– „elit" 584
szellemi gettó 364
„szellemtudomány" 498, 499

„szellemtudományi" módszer 493, 494
„szellemtudományos" konzervatizmus 510
„szélsőséges" eset 226
„szempont" 62, 67
„szép" 105
– vers 50
szentimentális „hangulat"-foszlányok 145
szentimentalitás 43, 148, 210
szenzációk művészete 64
szenzibilitás 430
szimbolizmus 219
„szimbólum" 48, 94
színész testi jelenvolta 93
színház 88
színpad és közönség 392
színpadi realizmus 577
„színpadművészet" 94
szkepticizmus 477
sznobizmus és az irodalmi prostitúció hamis végletei 443
szociális alap 222
szociális determináltság 116
– forradalom 151
– kapcsolat 113
– származás 175
– szélesség 96
szocialista demokrácia 320, 327
– felszabadulás 348
– formák 326
– forradalom 214, 476, 599
– jövő perspektívája 259
szocialista kritika 603
– kultúra 307, 318
– kultúrforradalom 541
– nevelés 595
– perspektíva 325, 485
– realizmus 547, 548, 549, 550, 555, 577
– – egyetemessége 547
– – elmélete 541
– – és a tematika 544
– – feladata 543
– – kérdése 538, 541
– – perspektívája 545
– – újdonsága 539
szocialista társadalmi rend 214, 215, 325
– társadalom lenini elgondolása 322
szocializmus előkészítése 509
– győzelme 401
– mint a demokrácia legmagasabb formája 327
– – forma 47
– szubjektív és objektív feltételei 307
szonett 107
szubjektív művészi szuverenitás 396
– szabadság objektív korlátozottsága 396, 397
szubjektivista és formalista esztétika leküzdése 497
– filozófiai esszéizmus 485
szubjektum és objektum szembenállása 138
szubjektivizmus 495
szükségszerűség 112
– kvietista megértése 181
szürrealizmus 400, 434, 487, 497

T

Tanácsköztársaság kultúrpolitikája 626–630
tárggyá vált külvilág 329
tárgyi összefüggések pátosza 125
tárgyilagosság 33
– „atom" illúziója 253
társadalmi élet és az egyes ember 330
– – objektív értelmessége 349
– ember 312
– és egyéni diszpozíció 175
– – nemzeti talajtalanság 443
– erkölcs kérdése 390
– evolucionizmus 431
– fejlődés 372
– kölcsönhatás 328, 405
– lét átalakulása 331
– – átélése 160
– – szintje 453
– makrokozmosz 390
– munkamegosztás 308

társadalmi összfejlődés 363
– valóság helyes felismerésének előfeltétele 359
– – objektív és szubjektív átalakulása 549
társadalom kapitalista fejlődése és a szabadság 386
– „pózai" rendje 486
– szocialista átalakulása 327
tartalmi őszinteség 269
tartalom és technika 596
technikai trükk 589
– újítás és művészi végiggondolása 589
– formai eredetiség 137
teljes ember ideálja 330
téma „aktualitása" 219
téma fogalma 557
tematika kötöttsége 393
tematikus eredetiség 137
„tényirodalom" 368
természettudomány és a szubsztancia 92
tertium datur 410
testi és szellemi munka elkülönülése 310
tiltakozás 398
„tiszta forma" 412
tiszta forma és bensőséges kultusza 382
„tiszta" irodalom 380
„tiszta forma" kultusza 410
„tiszta" költészet 287, 290, 292, 294
„tiszta proletár" művészet 167
tiszta tartalmiság és az elvont formaiság hamis dilemmája 493
– tragédia 80
több kultúra 309
tőkés termelési rend 388
tömegek „érettségének" kétségbevonása 319
– erkölcsi és érzelmi kultúrája 458
– és a formális demokrácia 323
– felfogóképessége 88
– politikai és társadalmi érettségének fejlődése 457
tömegektől való rettegés 206, 345
tömegellenes világkép 361
tömegellenesség 346
tömegpropaganda 288
tömegpszichológia 323
történelem materialista felfogása 224
„történelmi hagyományok" 276, 277
történelmi idealizmus 236
– középosztály gyengeségei 374
„történelmi osztályok" 254, 255, 359
– – kapitalizálódó része 254
– – monopolhelyzete 164
– – zavartalan uralma 277
történelmi pesszimizmus 563
– processzus 92
tradicionalizmus 593
tragédia 78, 87, 89, 90, 132, 134, 349, 356
– és a transzcendes pátosz 91
– metafizikai kényszerűsége 83
– mint az élet értelme 89
tragikus „aktivizmus" 346
– ember 110
– – benső egyértelműsége 91
– költő 89
– lényegelem 80
– logika 83
„tragikus magyarság" 488
– – és a költői nagyság 431
– – koncepciója 431, 510
– – világnézete 501
tragikus világérzés 80
tragikum 89, 90
transzcendens középpont 102
„transzcendentális dialektika" 211
transzperancia 72, 97
trivialitás 105
tua res agitur 325
tudatos experimentálás 27
tudatos folytonosság 336
– l'art pour l'art 338
„tudatossá vált sors lírai érettsége" 94
tudatosság 82, 296
– foka 297
– heroizmusa 83
– hiánya 299
– kérdése 293
– moráljának uralma 386

tudatosság pozitív szerepe az emberek belső és külső életében 545
– tartalma 296
tudatossági pont 69
tudomány mint „szimbólum" 74
„tudományos objektivitás" 279, 374
tudományos szocializmus 552
tudománypolitika 317
Túl 141
túlfeszített moralitás 522
túlhajtott individualizmus puszta Én-szerűsége 298
túlvilág 104
tükrözött valóság és tükrözött költői alany 356

U

új arisztokrácia 345
– arisztokratizmus 344
– demokrácia 307, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 331
– – kultúrprogramja 316
– elit 345
– embertípus 331
– epigonizmus 381
– és régi harca 542
– heroizmus 83, 84
új költészet 331
– közönség 457
– közösségérzés 333
– kritika gyermekbetegségei 464
– lélekvízió 112
– magyar elit 345
– művészet architektonikussága 66
– orientáció szükségessége 448
– társadalmi embertípus 388
– típusú népi demokrácia 326
– valóság 447
újrainterpretálás 616
ultra-paraszti és ultra-proletár „elhajlások" 412
univerzális ember eszménye 318
– költészet 168
urbánus népies ellentét 407, 408
„urbánusok" 293
urbánusok és népiesek ellenzéki irodalomszemlélete 494
– – – harca 509
Urbild 96
utópia 213
utópikus szocializmus 560
utópista reformizmus 356
utópizmus 239, 309, 318, 403
„Überkompensation" 186

üres „feszültség" 219

V

„vágyódás" 27
„vagy-vagy" életformája 125
Valami 141
választás szükségszerűségének pátosza 265
„vallomás" 247
valóság felfedezésének és feltárásának pátosza 367
valóság objektív dialektikájának objektív feltárása 296
„valóság"-elemek 89
valóságos népuralom 326
város és falu ellentéte 274
– – – viszonyának kérdése 277
városi fejlődés 244
– irodalom 640
– – és kultúra 275
– kultúra 279
– polgári irodalom létjogosultsága 358
– radikalizmus 279
váteszi rendeltetés 175
„véletlen" művészi érték 289
„Vermassung" 315
vers stílusa 104
verses regény 418
„vétség" 90
vezér és partizán 305
világ egyanyagúsága 106
„világköltemény" 565, 566

világnézet és cselekvés áthidalhatatlan ellentéte 569
– hiánya 143
világnézeti és politikai „irányítottság" 391
– szubjektivizmus 399
világirodalmi nagyzolás 500
világirodalmiság és fordíthatóság 616
– kritériuma 613
világirodalom 612
világösszefüggés 80
világrend értelmessége 349
virtuozitás 55, 56
„viszolygás" 448, 449, 450
vizionárius naturalizmus 89
volgai lovas 474, 475
Vörösmarty pesszimizmusa 261
vulgáris szociologizálás 159
vulgarizálás 465
vulgarizáló eklekticizmus 465
vulgármarxizmus 498

W

weimari demokrácia 185, 323
– proletárirodalom 539, 551, 553

Y

„yeomanry" 197, 205

Z

zenei demokratizmus programja 651

Névmutató

A

Ábrányi Emil 257, 377
Áchim András 235, 376
Ady Endre 8, 9, 12, 18, 19, 20, 21, 26, 34, 35, 36, 42, 45–52, 53, 54, 55, 58, 59, 77, 89, 105, 158–178, 180, 181, 185, 186, 189, 190, 191, 194, 196, 218, 242, 243, 247, 253, 254, 255, 256, 264, 265, 266, 267, 269, 272, 273, 283, 284, 285, 293, 296, 297, 299, 300, 304, 306, 317, 318, 335, 337, 344, 345, 347, 351, 354, 355, 358, 365, 366, 376, 377, 378, 381, 408, 409, 410, 413, 424, 437, 438, 443, 460, 462, 491, 507, 508, 511, 514–519, 556, 574, 583, 584, 586, 592, 603, 605–611, 616, 617, 621, 624, 625, 633, 635, 638, 639, 641, 642, 643, 644, 646, 647, 651, 653
Aiszkhülosz 385, 393
Alexander Bernát 8, 437, 561, 562, 566
Alfieri, Vittorio 69, 111, 216
Almási Miklós 612
Alszeghy Irma 575
Amanullah 207
Ambrus Zoltán 12, 378, 379, 612, 643
Andersen Nexő, Martin 318, 372, 417
Antal Frigyes 14, 628, 649
Antal Márk 627, 649
Antoine, André 574, 575, 577
Apponyi Albert 242
Aragon, Louis 517, 518, 546, 547, 579
Arany János 27, 183, 186, 242, 256, 284, 296, 299, 318, 336, 337, 372, 381, 382, 407, 408, 409, 410, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 460, 461, 472, 481, 491, 504, 505, 508, 518, 561, 562, 566, 567, 573, 586, 606, 611, 613, 616, 623, 625, 635, 637, 639
Arany László 426, 571
Ariosto, Ludovico 426
Arisztotelész 386
Augier, Émile 39, 612

B

Babits Mihály 11, 18, 35, 36, 54, 55, 56, 57, 58, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 166, 167, 180, 181, 182, 247–270, 293, 294, 337, 341, 376, 380, 381, 382, 409, 412, 415, 429, 430, 460, 461, 463, 472, 473, 483, 497, 504, 512, 518, 535, 567, 584, 586, 606, 608, 616, 617, 621, 622, 624, 633, 640, 641, 642, 643, 644, 646
Bach, Johann Sebastian 584, 600
Bachofen, Johann Jacob 495
Bacon, Francis 476
Bajza József 492
Balázs Béla 8, 9, 10, 12, 14, 35, 36, 53, 54, 58, 68, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 94, 98, 101, 102, 105, 107, 109,

113, 120, 121, 122, 123, 124–136, 628, 650
Bálint György 19, 586, 592, 622, 644
Balogh páter 437, 440, 450
Balzac, Honoré de 152, 160, 294, 295, 296, 297, 304, 411, 463, 465, 510, 529, 531, 542, 544, 547, 554, 568, 619, 625, 634
Bánóczi László 574
Barabás Tibor 205
Barbusse, Henri 185
Bárdos Artur 575
Bartók Béla 15, 20, 21, 317, 318, 372, 503, 574, 583, 584, 585, 586, 588, 592, 600, 606, 607, 624, 628, 629, 643, 645–653
Bartók Lajos 377
Báthory Gábor 473
Baudelaire, Charles 6, 47, 172, 608, 609, 610, 617
Bauer Péter 202, 203, 205
Bäumler 211, 360
Beaumarchais (Pierre Augustin Caron) 297
Beaumont, Françis 70
Beer-Hofmann, Richard 94, 128
Beethoven, Ludwig van 597, 600
Belinszkij, Viasszarion Grigorjevics 461, 471, 484
Benedek Elek 7
Benedek Marcell 6, 574
Benjamin László 607
Beöthy László 575, 576
Beöthy Zsolt 8, 428, 429, 474, 501
Béranger, Pierre-Jean de 185, 295
Berény Róbert 628
Bergson, Henri 92, 93, 94, 479
Bernanos, Georges 204
Berzeviczy Albert 337
Berzsenyi Dániel 183, 284, 336, 364, 409, 410, 411, 634, 635
Bethlen Gábor 473
Bethlen István 6, 292, 344, 358, 380, 436
Bibó István 339
Biró Lajos 29–33
Biró Yvette 589
Bismarck, Otto von 233
Blanqui, Louis Auguste 211
Bloch, Ernst 12, 13, 107
Blum 17, 18, 19, 20
Bóka László 407
Boldizsár Iván 236
Bornemissza Péter 243
Boulanger, George 292
Bourget, Paul 31, 531
Börne, Karl Ludwig 185, 216, 412
Brahm, Otto 574, 577
Brentano, Clemens 47
Bródy Sándor 7, 23–25, 166, 379, 442, 443, 642
Browning, Robert 53, 71, 79
Brueghel, Pieter 649
Buharin, Nyikolaj Ivanovics 626
Burckhardt, Jacob 563
Bús Fekete László 443
Büchner, Georg 563, 568
Bürger, Gottfried August 412
Byron, George Noël Gordon 562

C

Calderón de la Barca, Don Pedro 561
Carlyle, Thomas 243, 307, 400
Cassou, Jean 210
Cervantes, Miguel de Saavedra 571, 621
Cézanne, Paul 112
Chamberlain, Arthur Newill 209, 211, 244, 292, 330, 474
Chardin, Jean Baptiste 632
Chénier, André 412
Chesterton, Gilbert Keith 101, 399
Chorin Ferenc 436, 439
Claudel, Paul 89, 94
Clementi, Muzio 27
Corneille, Pierre 70, 94, 111, 121
Cotta, Johann Friedrich 216
Courtaline 442
Croce, Benedetto 495
Cromwell, Oliver 205, 275, 300, 321, 365, 636
Cusanus, Nicolaus 93
Czigány Dezső 342

CS

Csák Máté 47, 180, 419, 422
Csang Kaj-sek 202
Császár Elemér 590
Csehov, Anton Pavlovics 598, 615
Csernisevszkij, Nyikolaj Gavrilovics 173, 213, 461, 471, 484, 557, 569, 593, 634
Csiky Gergely 39, 40
Csokonai Vitéz Mihály 19, 167, 171, 573, 625, 634, 635
Cs. Szabó László 281

D

Daladier, Edouard 209, 211, 212, 244, 292, 330
Damjanich János 364
D'Annunzio, Gabriele 23, 192, 516, 613
Dante Alighieri 617
Danton, Georges Jacques 572
Darvas József 234, 237, 238, 245, 314, 339, 353, 356, 367, 370, 441
Deák Ferenc 256, 364, 378, 590
Debussy, Claude Achille 585
de Gaulle, Charles 592
Dehmel, Richard 128
Derkovits Gyula 503
Déry Tibor 520–531, 556–559, 578, 579, 580, 581, 582, 622, 624, 628, 639, 640, 641
Descartes, René 471, 476
Dési Huber István 489, 503
Dickens, Charles 252, 275, 522
Diderot, Denis 462, 471, 476
Dienes László 627
Dilthey, Wilhelm 13, 494, 500
Dinnyés Lajos 440
Dóczy Lajos 130, 275, 364, 435, 442
Dobi Ferenc 574
Dobroljubov, Nyikolaj Alekszandrovics 213, 228, 335, 417, 461, 474, 569
Dohnányi Ernő 628, 645, 646, 647, 648
Donáth Ferenc 607
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 9, 101, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 123, 133, 134, 141, 147, 186, 252, 335, 342, 398, 403, 433, 453, 474, 613, 634
Dowson, Ernest Christopher 253
Dózsa György 47, 171, 205, 283, 358, 362, 419, 644
Dreyfus, Alfred 292
Dumas, Alexandre fils 612
Duse, Eleonora 7, 617
Dutka Ákos 59

E

Eckhardt Tibor 436
Eckhart mester 453
Eisenstein, Szergej Mihajlovics 603
Elek Pál 436
Eliot, Thomas Stearns 608
Éluard, Paul 517, 579, 610
Endre, Anjou 427
Engels, Friedrich 308, 368, 465, 510, 534, 568
Eötvös József 151, 200, 361, 409, 478, 481, 488, 507, 563, 573, 625, 637, 639, 640
Epikurosz 386
Erdei Ferenc 234, 237, 238, 244, 246, 280, 339, 345, 367, 370, 373, 441, 482
Erdélyi János 19, 478, 498, 507, 560, 561, 562, 563, 565, 568
Erdélyi József 437
Ernst, Paul 83, 85, 89, 90, 94, 110, 136
Erzsébet I. 57, 69
Esze Tamás 171, 283, 284

F

Fagyejev, Alekszandr Alekszandrovics 544
Farkas Imre 35
Farkas Wolfner Pál 435, 442

Fehér Ferenc 643
Féja Géza 205, 234, 236
Fejtő Ferenc 204, 205, 206, 210, 211, 212, 215, 216, 282
Feleky Géza 11
Fellner Henrik 436
Fenyő Miksa 166, 376
Ferenc József I. 260, 344, 380, 382, 383, 519, 565, 574, 577
Ferenc, szent 140
Ferenczy Béni 628
Ferenczy Noémi 467–468, 628
Feuerbach, Ludwig 173, 428
Fichte, Johann Gottlieb 10, 581
Fielding, Henry 294
Flaubert, Gustave 6, 147, 299, 343, 547, 562
Fogarasi Béla 627
Fontane, Theodor 23
Ford, John 611
Forgács Rózsi 574, 577
Forster, Georg 413
Fouché, Joseph 638
France, Anatole 309, 313, 335, 442, 594
Franco, Francisco 209
Freiligrath, Ferdinand 162, 287, 304
Freud, Sigmund 202
Fučik, Julius 546, 547
Fülep Lajos 12
Füst Milán 339

G

Gábor Andor 213, 628
Galilei, Galileo 163
Garami Ernő 163, 209
Garborg, Arne 575
Gárdonyi Géza 276, 379
Gáspár Zoltán 198, 213, 214
Gassendi, Pierre 476, 540
Gelléri Andor Endre 443, 44,
Gellért Lajos 576
Gellért Oszkár 58, 59
Gentz, Friedrich 216
George, Stefan 51, 128, 170, 253, 257, 499, 609, 610, 617
Gide, André 371, 395, 462
Giotto di Bondone 385, 393
Gonineau, Joseph Arthur de 474
Goethe, Johann Wolfgang 105, 106, 115, 128, 129, 141, 160, 185, 247, 248, 251, 294, 295, 298, 299, 304, 342, 351, 380, 381, 393, 399, 412, 413, 418, 444, 476, 501, 540, 602, 614, 616, 625, 641
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 577
Goldsmith, Oliver 623
Goncsarnov, Ivan Alekszandrovics 135, 335, 569
Gorkij ,Makszim 46, 169, 186, 225, 295, 296, 304, 305, 317, 335, 342, 353, 369, 370, 372, 417, 457, 474, 528, 533, 542, 543, 544, 547, 567, 575, 587
Gömbös Gyula 193, 200, 242, 243, 244, 280, 344, 358, 380, 436
Gönczi Jenő 628
Görgey Artur 182, 183, 472
Göring, Hermann Wilhelm 193
Grillparzer, Franz 620
Grimm, Jacob Ludwig Karl 495
Gundolf, Friedrich 136, 211, 499

GY

Gyöngyösi István 423
Gyulai Pál 151, 261, 337, 377, 378, 415, 416, 417, 461, 463, 464, 492, 505, 506, 511, 636, 639

H

Habsburg-dinasztia 14, 150, 180, 207, 242, 277, 284, 336, 363, 472, 493, 501, 502, 562, 563, 564, 569, 637, 638
Hajtai Ferenc 627
Halász Gábor 329, 444
Hamann, Johann Georg 96
Hašek, Jaroslav 621
Hatvany Bertalan 202, 205

Hatvany Lajos 166, 167, 299, 375, 376, 380, 495, 642
Hauptmann, Gerhart 6, 23, 24, 38, 69, 71, 72, 76, 110, 123, 575
Hauser Arnold 14
Háy Gyula 219–228
Haynau, Julius Jacob 242, 284
Händel, Georg Friedrich 584, 600
Hebbel, Friedrich 6, 23, 70, 72, 83, 85, 86, 91, 94, 101, 127, 128, 133, 228, 428
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 8, 9, 13, 15, 20, 94, 98, 104, 158, 159, 227, 318, 377, 407, 411, 444, 471, 476, 484, 500, 615
Heijermans, Herman 377
Heine, Heinrich 163, 173, 185, 215, 216, 217, 247, 295, 296, 300, 304, 343, 412, 444, 476, 499, 608, 610, 620, 641
Helvetius, Claude Arien 476
Herczeg Ferenc 12, 165, 275, 358, 364, 379, 383, 435, 441, 575
Herder, Johann Gottfried von 158, 159, 185, 499
Hérédia y Campuzano, José Maria 28
Hermann István 562
Hérodotosz 587
Herwegh, Georg Friedrich 162, 287, 304
Herzen, Alekszandr Ivanovics 417
Hevesi Sándor 574
Hitler, Adolf 159, 184, 242, 277, 282, 285, 292, 293, 305, 389, 474, 493, 501, 503, 592, 642
Hobbes, Thomas 476
Hobson, Thomas 202
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 185
Hofmannstahl, Hugo von 57
Hohenzollern-dinasztia 14, 242, 277
Holbach, Paul-Henri Dietrich 476
Homérosz 115, 587, 613
Horthy Miklós 18, 19, 242, 243, 246, 273, 292, 306, 402, 435, 440, 501, 502, 523, 552, 557, 558, 565, 568, 577, 579, 586, 592
Horváth Béla 214
Horváth János 335
Horváth Márton 436
Horváth Zoltán 339
Hölderlin, Johann Friedrich 128, 568
Hruscsov, Nyikita Szergejevics 594
Hubay Miklós 462, 463
Hugo, Victor 129, 291
Hunyadi János 427, 639
Husserl, Edmund 615

I

Ibsen, Henrik 6, 12, 14, 23, 70, 71, 72, 122, 133, 209, 298, 318, 372, 377, 378, 379, 442, 443, 518, 575, 581, 595, 598, 599, 613, 615, 617, 643
Ignotus (Veigelsberg Hugó) 11, 12, 166, 167, 276, 279, 376, 463, 495, 516, 605, 622, 640, 642
Ignotus Pál 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 291
Ihering, Herbert 220
Illyés Gyula 179–195, 240, 332, 333, 347, 356, 366, 367, 369, 370, 408, 442, 444, 445, 592, 622, 640, 641, 644
Imrédy Béla 193, 200

J

Jacobsen, Jens Peter 617
Jancsó Miklós 598, 590, 591, 593, 596, 597, 598, 601, 603, 604, 624
Jászi Oszkár 13, 163, 198, 606
Jób Dániel 41–44, 57
Jobbágy Miklós 233
Jókai Mór 149–152, 182, 231, 371, 423, 481, 507, 590, 621, 638, 639, 642
Jonson, Ben 70
Joyce, James 371, 531, 614
József II. 635
József Attila 19, 272, 287, 290, 299, 303, 306, 318, 331, 332, 338, 345, 351, 354, 372, 408, 409, 413, 424,

460, 491, 503, 508, 511, 518, 528, 535, 548, 556, 579, 583, 586, 592, 607, 608, 610, 622, 625, 640, 641, 643, 644
József főherceg 517
Juhász Gyula 58
Justh Gyula 163, 196

K

Kaffka Margit 12
Kant, Immanuel 8, 87, 92, 128, 211, 387, 388, 389, 471, 536
Kardos László 365, 620
Karinthy Frigyes 144, 166
Kármán Tódor 627
Károlyi Mihály 196, 200, 218
Kassák Lajos 156, 180, 278, 517, 519, 607, 628, 630, 647, 651
Kassner, Karl 71, 128
Katona József 37, 130, 364, 459, 571, 573, 620
Kautsky, Karl 9
Kazinczy Ferenc 336, 635
K. Bartos Erzsébet 627
Keats, John 6, 609
Kelen Józsefné 627
Keller, Gottfried 6, 294
Kemény Simon 57, 58
Kemény Zsigmond 151, 242, 284, 347, 364, 409, 424, 430, 472, 473, 478, 481, 493, 501, 511, 573, 625, 638
Kernstok Károly 63, 65, 66, 628, 629, 647
Kerr, Alfred 7, 23
K. Havas Géza 199, 200, 201, 205, 206, 208, 211
Kierkegaard, Sören 128, 487
Kipling, Rudyard 51, 101
Kisfaludy Károly 382
Kiss József 166, 379, 435, 443
Klages, Ludwig 211
Kleist, Heinrich von 29, 109, 128
Klimt, Gustav 632, 633
Klopstock, Friedrich Gottlieb 619
Kóbor Tamás 166, 276, 639
Kodály Zoltán 574, 584, 585, 586, 628, 645, 646, 647, 651, 652, 653
Kodolányi János 153–157
Kolozsvári Grandpierre Emil 446, 447, 448, 449, 456, 460, 463, 464
Komjáthy Jenő 27, 131
Kornfeld Móric 436
Korolenko, Vlagyimir Galaktyionovics 368
Kósa János 202, 203, 205
Kossuth Lajos, 180, 183, 259, 260, 371, 472, 563, 566, 637
Kosztolányi Dezső 12, 26–28, 258, 278, 288, 376, 377, 381, 382, 409, 412, 498, 518, 567, 568, 608, 617, 622, 640, 641, 642, 643, 646, 650, 651
Kott, Jan 616
Kovačič, Ivan Goran 518
Kovács András 589, 590, 591, 598, 601, 603, 604, 624
Kovács Endre 448, 451, 456
Kovács Imre 199, 231, 232, 234, 235, 243, 246, 280, 362
Kozma Andor 638
Kőhalmi Béla 627
Kölcsey Ferenc 242, 259, 519, 635
Kraus, Karl 395, 440, 444, 608
Krúdy Gyula 346, 472, 484
Kun Béla 16, 17, 626
Kunfi Zsigmond 627, 628, 646
Kürti József 574, 576, 577

L

Laczkó Géza 567
Lajos I. 419, 420, 421, 426, 427
Lajos XI. 592
Lajos Fülöp 210, 211, 215, 216
Lánczy Leó 436
Landler Jenő 16, 17, 21
Lask, Emil 13
Lassalle, Ferdinand 203
Laube, Heinrich 91
Lehr Albert 6
Leiningen Károly 364

Lengyel Menyhért 619
Lenin, Vlagyimir Iljics 15, 16, 17, 159, 192, 203, 206, 239, 296, 300, 303, 304, 305, 322, 353, 365, 465, 469, 478, 484, 502, 510, 521, 536, 538, 539, 541, 544, 548, 551, 552, 555, 587, 590, 593, 594, 626, 629
Lenz, Reinhold 71, 616
Leonardo da Vinci 393
Lesznai Anna 137–142
Liebermann, Max 632, 633
Liebknecht, Karl 13, 185, 521
Lilburne, John 214
Liliencron, Detlev von 128
Lessing, Gotthold Ephraim 129, 184, 295, 296, 297, 444, 461, 462, 499, 534
Liszt Ferenc 585, 586
Ludwig, Otto 71, 129
Lukács György 21, 589, 590, 598, 599, 602, 612, 613, 615, 616, 619, 626, 631, 643, 645, 652, 653
Lunacsarszkij, Anatolij Vasziljevics 220
Luxemburg, Rosa 521

M

Madách Imre 27, 37, 130, 131, 560–573, 622
Madzsar József 627
Maeterlinck, Maurice 70, 71, 94, 134, 192, 613
Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 610
Major Tamás 340
Makarenko, Anton Szemjonovics 544, 595
Malraux, André 451
Mann, Heinrich 184
Mann, Thomas 14, 294, 298, 335, 343, 350, 351, 380, 487, 614
Mannheim Károly 14, 315
Márai Sándor 291, 292, 293, 450, 451
Marat, Jean-Paul 208, 209, 214, 260, 300, 313, 594, 605
Margit, szent 47, 171
Maróthy János 583
Martin du Gard, Roger 313, 521
Martinovics Ignác 205, 504, 637
Martinuzzi (Fráter) György 472, 473, 484
Marx, Karl 8, 15, 19, 159, 203, 287, 304, 305, 311, 347, 444, 459, 509, 528, 532, 533, 536, 539, 540, 541, 565, 568, 587, 594, 615, 636, 641, 650
Matolcsy Mátyás 199
Mátyás I. 426, 639
Maupassant, Guy de 29, 30, 31
Maurer, Georg Ludwig von 495
Maurras, Charles 335
Mehring, Franz 500, 572
Meller Simon 628
Michelangelo Buonarroti 192
Miklós Andor 193, 435, 436, 437, 438, 440, 441
Mikszáth Kálmán 166, 230, 443, 449, 479, 481, 482, 483, 488, 492, 507, 556, 570, 571, 589, 591, 593, 621, 623, 639, 640, 642, 650
Mill, John Stuart 200, 203, 206, 263
Milton, John 380, 619
Mirabeau (Honoré-Gabriel Riqueti) 209
Mocsáry Lajos 196
Mohácsi Jenő 59
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 263, 536, 540, 543, 577
Molnár Erik 513
Molnár Ferenc 143–148, 166, 358, 364, 379, 383, 398, 433–438, 439, 441, 442, 443, 556, 575, 619, 638
Montaigne, Michel Eyquem de 382, 540
Monteverdi, Claudio 585
Montherlant, Henry Millon de 293
Morgan, Lewis Henry 495
Móricz Zsigmond 12, 60–61, 151, 153, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 239, 240, 284, 296, 338, 346, 351, 355, 371, 377, 415, 422, 424, 456, 473, 481, 482, 491, 507, 556, 641

Morris, William 400
Mozart, Wolfgang Amadeus 27, 587
Mussolini, Benito 159, 204, 205
Muszorgszkij, Mogyeszt Petrovics 584, 585

N

Nagy Ferenc 440
Nagy István 361, 372, 373, 457
Nagy Lajos 448, 641
Nagy Péter 631
Nagyatádi Szabó István 235
Napóleon Bonaparte I. 185, 206, 294, 542
Napóleon III. 206, 291, 292, 343, 613
Nápolyi Johanna 427
Négyesi László 504
Németh Andor 520
Németh Antal 568
Németh László 186, 198, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 282, 293, 309, 340, 341, 345, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 370, 372, 373, 410, 430, 431, 461, 494, 535
Neumann Hilda 627, 649
Nietzsche, Friedrich 243, 307, 311, 315, 345, 346, 390, 428, 450, 479
Nizan, Paul 204
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 125, 128

NY

Nyári Pál

O

Ódry Árpád 576
Olivier, Laurence 600
Ond vezér 47
O'Neill, Eugene 615
Oppenheimer, Franz 203
Ortega y Gasset, José 361, 362, 370, 400
Ortutay Gyula 367
Osvát Ernő 11, 12, 13, 166, 167, 375–383, 461, 462, 463, 498, 584, 586, 621, 642, 643
Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics 228

P

Pailleron, Edouard 39
Papp Viktor 650
Paszternak, Borisz Leonidovics 611
Paulay Ede 39
Pauler Ákos 471
Pernye András 583
Perrier, Casimir 216
Péterfy Jenő 461, 463, 506
Pethes Imre 7, 21 575, 576
Petőfi Sándor 6, 19, 149, 151, 158, 161, 162, 163, 165, 167, 170, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 191, 194, 242, 247, 248, 251, 256, 257, 269, 273, 283, 284, 286, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 302, 303, 317, 318, 336, 337, 341, 351, 361, 364, 365, 372, 378, 381, 382, 408, 409, 410, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 425, 429, 430, 461, 472, 478, 481, 484, 489, 491, 503, 508, 509, 511, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 556, 563, 567, 573, 583, 605, 606, 608, 609, 610, 611, 616, 620, 623, 625, 634, 635, 637, 639, 643
Petrarca, Francesco 92
Petrovics Elek 628
Peyer Károly 516
Pfeiffer 517
Platón 97, 450, 567
Plehanov, Georgij Valentyionovics 587
Plótinosz 140
Poe, Edgar Alain 29, 31
Pogány Károly 628, 649
Pontoppidan, Henrik 318, 372
Popper Leó 136

Pór Bertalan 628
Posta Károly 436, 437, 439
Prohászka Lajos 494
Proudhon, Pierre Joseph 237
Proust, Marcel 602
Pulszky Ferenc 566
Puskin, Alekszandr Szergejevics 335, 417, 563, 593, 619

R

Raabe, Wilhelm 274, 571
Racine, Jean 70, 335
Ráday Gedeon 590, 593, 595
Radnóti Miklós 332, 444, 460, 489, 503, 517, 518, 622, 644
Rajk László 19, 624
Rákóczi Ferenc 182, 183, 285
Rákosi Jenő 242, 275, 565, 566
Rákosi Mátyás 19, 594, 607
Rákosi Viktor 379
Rakovszky Iván 6
Rátkai Márton 577
Régnier, Henri de 253
Reinitz Béla 628, 647
Rembrandt, Harmensz van Rijn 600, 618
Remenyik Zsigmond 213
Resnais, Alain 599, 602
Révai József 18, 20, 336, 415, 478, 507, 508, 509, 607, 624, 649
Rickert 495
Riedl Frigyes 419, 420
Rilke, Rainer Maria 128, 253, 617
Rimbaud, Arthur 36, 172
Robespierre, Maximilien-Marie-Isidore de 206, 209, 260, 275, 275, 313, 572, 605, 636, 638
Rolland, Romain 313
Rosenberg, Alfred 345, 346, 360, 474
Rousseau, Jean-Jacques 191, 273, 320, 325, 342, 476, 562
Rózsa Sándor 371
Rubens, Peter Paul 112
Rudas László 19, 20
Ruge, Arnold 565
Ruskin, John 400

S

Sachs, Hans 639
Sainte-Beuve, Charles 461, 462
Saint-Simon, Claude-Henry de Rouvroy 216
Sajben András 233
Sárközi György 444
Sauer, Oscar 7
Schelling, Friedrich Wilhelm 83, 500
Scherer Péter 199
Schiller, Friedrich Johann Christoph 23, 114, 129, 297, 327, 328, 329, 335, 393, 412, 413, 428, 476, 499, 614, 623, 641
Schlegel, Friedrich 125, 129
Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel 125
Schopenhauer, Arthur 428
Schöpflin Aladár 335, 584, 586, 621
Scott, Walter 295, 371, 640
Semprun, Jorge 599, 602
Seneca, Lucius Annaeus 613
Shakespeare, William 23, 38, 69, 70, 76, 88, 94, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 120, 121, 129, 160, 169, 192, 205, 365, 534, 536, 540, 542, 543, 601, 609, 611, 616, 620
Shaw, George Bernard 46, 82, 220, 221, 224, 442, 443
Shelley, Percy Bysshe 6, 295, 296, 299, 300, 608
Sieyès, Emmanuel Joseph 209, 374
Simmel, Georg 8, 13, 388, 389, 494, 500
Sinclair, Upton 384, 385, 402, 499
Sinka István 341
Sinkó Ervin 607
Smith, Adam 313
Solohov, Mihail Alekszandrovics 544
Somlay Artur 576
Sorel, Georges 9, 324, 359
Sőtér István 447, 448, 449, 451, 456, 460, 461, 462, 464, 643
Spencer, Herbert 200

Spengler, Oswald 211, 307, 361, 370
Spinoza, Baruch 506, 540, 618
Steffens, Heinrich 581
Steinbeck, John 397
Stendhal (Henri Beyle) 29, 30, 411, 544, 619, 634
Sterne, Laurence 128
Storm, Theodor 128
Strindberg, August 24, 575, 615, 617
Sudermann, Hermann 434
Supka Géza 450
Swift, Jonathan 603
Swinburne, Algernon Charles 6, 107, 257, 622, 640
Synge, John Millington 38

SZ

Szabó Dezső 156, 242, 278, 337, 342, 345, 355, 357, 358, 359, 360, 362, 364, 366, 435, 441, 442, 479, 606, 607
Szabó Ervin 9, 11, 606, 627
Szabó Pál 407, 408
Szabolcsi Bence 586
Szabolcska Mihály 257, 278, 638
Szálasi Ferenc 365, 436, 598
Szaltikov-Scsedrin, Mihail Jevgrafovics 297, 368
Széchenyi István 200, 256, 259, 260, 261, 472
Szekfü Gyula 285, 493, 494, 501
Széll Kálmán 254, 643
Szép Ernő 146, 435
Szerb Antal 363, 415, 427, 428, 430, 431, 494, 497, 562
Szigligeti Ede 40
Szirtes Andor 205
Szókratész 450
Szomaházy István 379
Szophoklész 85, 94, 109, 129, 534
Sztálin, Joszif Visszarionovics 18, 593
Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics 577
Szuvorov, Alekszandr Vasziljevics 593

T

Taine, Hippolyte Adolphe 592
Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice de 638
Tandori Dezső 127, 351, 399
Teleki László 38
Tertullianus, Quintus Septimus Florens 140
Thomán István 585, 652
Tieck, Ludwig 399
Tintoretto, Jacopo 393
Tisza István 162, 242, 254, 258, 358, 364, 376, 407, 436, 437, 478, 498, 501, 566, 567, 575, 603, 643
Tisza Kálmán 149, 166, 376, 407, 436, 437, 501, 566, 567
Tocqueville (Charles Alexis Henri de Clérel) 592
Toldy Ferenc 39, 492
Tolnai Károly 14
Tolnai Lajos 337, 443, 492, 505
Tolnai Vilmos 6
Tolsztoj, Alekszej Nyikolajevics 544
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 9, 19, 114, 115, 147, 159, 160, 191, 192, 193, 239, 294, 295, 296, 297, 298, 353, 365, 371, 400, 401, 433, 465, 510, 529, 544, 548, 587, 613, 634
Tompa Mihály 611, 620
Toscanini, Arturo 587
Tóth Aladár 583–588, 652, 653
Tóth Árpád 377, 380, 381, 617, 622, 640, 641
Tömörkény István 449
Török Sophie 247
Törzs Jenő 576
Treitschke, Heinrich von 543
Turgenyev, Ivan Szergejevics 417, 569, 634
Tyler, Watt 205

U

Újfalussy József 583, 649
Újhelyi Szilárd 589
Ullmann Adolf 436
Uszpenszkij, Gleb 368

V

Vajda János 27, 171, 337, 364, 443, 492
Váradi Antal 257
Vas István 288, 451, 452, 453, 454, 607
Vazul (Vászoly) 47, 171
Vázsonyi Vilmos 209, 218
Vercors (Jean Bruller) 579
Veres Péter 243, 340, 341, 354, 364, 367, 370, 442
Vergilius Maro, Publius 613
Verhaeren, Émile 51
Verlaine, Paul 6, 47
Vermeer, Jan (Vermeer van Delft) 618
Vida 436
Vilmos II. 566
Voltaire (François-Marie Arouet) 216, 273
Vörösmarty Mihály 38, 105, 129, 130, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 265, 267, 284, 337, 341, 381, 409, 410, 423, 487, 488, 504, 509, 568, 569, 573, 619, 635, 637

W

Wagner, Richard 23, 343, 428
Waldbauer-quartett 648, 650
Weber, Max 13, 203, 204, 324, 335
Webster, John 611
Weiner, Erich 288
Wekerle Sándor 254, 258
Werbőczi István 472, 473, 484
Werfel, Franz 128
Wilde János 628, 649
Wilde, Oscar 24, 442, 613
Winckelmann, Johann 330
Wolf, Friedrich 220

Y

Yeats, William Butler 38

Z

Zerkovitz Béla 193
Zilahy Lajos 232, 237
Zola, Émile 313, 329, 397, 411, 544
Zolnai Béla 494
Zoltai Dénes 583
Zrínyi Miklós 180, 242, 272
Zweig, Arnold 521

ZS

Zsolt Béla 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445
Zsdanov, Andrej Alekszandrovics 18

Tartalom

Előszó
Bródy Sándor: *Király-idillek* — 23
Kosztolányi Dezső: *Négy fal között* — 26
Biró Lajos novellái — 29
A *Holnap* költői — 34
A magyar drámáról — 37
Jób Dániel novellái — 41
Ady Endre — 45
Új magyar líra — 53
Móricz Zsigmond novellás könyve — 60
Az utak elváltak
A *Nyolcak* és az új magyar képzőművészet — 62
Jegyzetek Szélpál Margitról — 68
A vándor énekel — 77
Az utolsó nap — 82
Misztériumok — 88
Trisztán hajóján — 96
Halálos fiatalság — 109
Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete? — 124
Lesznai Anna új versei — 137
Molnár Ferenc *Andor*ja — 143
Jókai — 149
Kodolányi János — 153
Ady, a magyar tragédia nagy énekese — 158
Írástudók felelőssége
Széljegyzetek Illyés Gyula *Magyarok* c. könyvéhez — 179
Harc vagy kapituláció?
Jegyzetek a *Szép Szó* néhány számáról 196

Háy Gyula két színdarabja — 219
Prológ vagy epilóg? — 229
Jegyzetek a magyar „népiesek" újabb fejlődéséről
Babits Mihály vallomásai — 247
Ellenséges külvilág — 248
Múlt és jelen — 250
Politikamentes-e Babits? — 251
Az izolált én — 252
A magyar polgárság osztálykompromisszuma — 254
Az irodalmi mozgalom korlátai — 256
Babits világnézete — 258
Félelem a tömegtől — 259
Jellemző Vörösmarty-felfogás — 260
Babits nem akar próféta lenni — 263
A liberalizmus okos embere — 265
Költői becsületesség — 266
Mit jelent a Jónás-vers? — 269
Megosztottság vagy összefogás? — 271
Pártköltészet — 287
Demokrácia és kultúra — 307
Irodalom és demokrácia — 320
A magyar irodalom egysége — 335
Népi írók a mérlegen — 353
Osvát Ernő összes írásai — 375
Szabad vagy irányított művészet? — 384
Régi és új legendák ellen — 407
A százéves *Toldi* — 415
Egy rossz regény margójára
Molnár Ferenc: *Isten Veled szívem* — 433
Elfogulatlan irodalomszemléletért — 439
Megjegyzések egy irodalmi vitához — 446
Ferenczy Noémi — 467
A Magyar Kommunista Párt és a magyar kultúra — 469
A magyar irodalomtörténet revíziója — 491
Ady nem alkuszik — 514
Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről
A befejezetlen mondat — 520
A marxista kritika feladatai — 532
Déry Tibor 60 éves — 556

Madách tragédiája — 560
A „Thália" alapításának 50. évfordulójára — 574
Az emberi szubsztancia — ellenállásban
Déry Tibor 70. születésnapjára — 578
Tóth Aladár zenekritikái — 583
A filmművészet az új magyar kultúráért — 589
Ady jelentősége és hatása — 605
Magyar irodalom — világirodalom — 612
A Tanácsköztársaság kultúrpolitikája — 626
Az irodalomtörténeti periodizáció — 631
Bartók és a magyar forradalom — 645
A tanulmányok forrásai — 654
Tárgymutató — 659
Névmutató — 681

Kiadja a Gondolat, a TIT Kiadója
Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Bessenyei Mária
Műszaki vezető: Kálmán Emil
Műszaki szerkesztő: Károlyi Gábor
A borító és kötésterv Kálmán Emil munkája
Megjelent 8 500 példányban,
43.5 (A/5) ív terjedelemben
Ez a könyv az MSZ 5601–59 és 5602–55 szabványok szerint készült
69/1298. Franklin Nyomda, Budapest. Felelős: Vértes Ferenc igazgató.